
NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07478503 5









WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUICK
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

UND

DR. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER DEUTSCHEN UNIV. IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER
KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

VII. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1898.

JOHN VANBRUGHS

LEBEN UND WERKE.

VON

MAX DAMETZ

Dr. PHIL. (WIEN).



WIEN UND LEIPZIG.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.

1898.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei ‚Styria' in Graz.

Vorwort.

Die Dichter der Restaurationszeit haben, insofern sie von den Franzosen abhängig sind, hauptsächlich zwei Richtungen des poetischen Schaffens gepflegt: Die einen strebten, insbesondere den Gesetzen Boileaus folgend, auf den verschiedensten Gebieten der Poesie die reine Kunstform der Antike an, sie kamen der in dieser Zeit ausgebildeten Vorliebe für eine geistreiche, elegante Ausdrucksweise und glatte, möglichst correcte metrische Formen entgegen; die anderen dagegen richteten, indem sie das französische Theater Molières und seiner Nachfolger auf der englischen Bühne nachahmten, ihr ganzes Sinnen und Trachten darauf, an Witz, Komik und gewandtem Gesprächston dem fremden Vorbilde soviel als möglich gleichzukommen oder dasselbe sogar zu übertreffen, und hiebei fanden sie sich durch die seit der Rückkehr der Stuarts stark entwickelte Vergnügungssucht des Volkes nicht unbedeutend gefördert. Ein Dichter dieser letzteren Gruppe ist John Vanbrugh, über dessen Leben und Werke die vorliegende Arbeit handelt.

Er ist aber nicht allein in der englischen Literatur als ein begabter Vertreter der Lustspieldichtung bekannt, sondern sein Name glänzt auch an hervorragender Stelle in der Geschichte der englischen Baukunst.

Was nun unsere Darstellung dieser zweifachen Thätigkeit, sowie der sonstigen Lebensverhältnisse Vanbrughs anbelangt, muss vorausgeschickt werden, dass die Arbeit leider nicht in England, also ohne Benützung dortiger wohl noch vielfach ergiebiger Hilfsquellen, sowie ohne die Anschauung seiner Bauwerke geschrieben ist. Wenn gleichwohl Vanbrughs Persönlichkeit hier in dreifacher Hinsicht, und zwar:

als Dichter, als Architekt (selbstverständlich nur vom Standpunkte des Laien und lediglich mit Rücksicht auf das Historische), sowie endlich als Mensch zu charakterisieren gesucht wurde, so geschah es, weil wir hoffen, doch auf Grund des Studiums seiner Werke, sowie anderer uns zugänglicher Quellen zur besonderen Würdigung dieses hervorragenden Mannes einiges beitragen zu können.

Namentlich wurde auf eine Darstellung geachtet, die auch den Anforderungen einer fortlaufenden Biographie entsprechen sollte. Dies wurde dadurch erleichtert, dass Vanbrughs Thätigkeit als Dichter hauptsächlich in den Beginn seines öffentlichen Auftretens fällt, während seine großen Arbeiten, die er als Architekt ausführte, zum größten Theile einer späteren Zeit seines Lebens angehören. Das Wenige, was über seinen Namen, seine Abstammung, Geburt und Jugend zu sagen ist, war naturgemäß diesem Haupttheil der Arbeit voranzustellen. Der Abschnitt „Vanbrugh als Mensch“ hat die Aufgabe, das ganze Leben Vanbrughs gleichsam noch einmal zu überblicken und zu resumieren, bei welcher Gelegenheit noch Ereignisse aus seinem Leben nachgeholt werden, die unter keinem der früheren Abschnitte untergebracht werden konnten.

An dieses Capitel schließen wir die Betrachtung von Vanbrughs Werken, welche als *A.* Original-Lustspiele, *B.* Übersetzungen und Bearbeitungen zu unterscheiden sind.

Als Schluss folgen einige Worte über die Sprache des Dichters.

Linz, im August 1897.

Der Verfasser.

Inhalt.





I. Capitel.

Vanbrughs Leben.

Das Leben Vanbrughs fällt in eine Zeit, welche eine großartige Entwicklung und einen gewaltigen Fortschritt des geistigen Lebens Englands auf den verschiedensten Gebieten zeigt; es ist die Zeit nach der Revolution, die Regierungsjahre Wilhelms III., der Königin Anna und des Königs Georg I. Man braucht nur auf den mächtigen Umschwung in der Verfassung hinzuweisen, der mit dem Jahre 1689 eingetreten ist, man braucht nur einige der klangvollen Namen dieser Zeit anzuführen, wie unter den Philosophen Locke und Shaftesbury, unter den Dichtern Dryden, Addison, Swift, Defoe, Steele und Pope, um sich jenes geistreiche Zeitalter, wenn man diesen Ausdruck gebrauchen darf, vor Augen zu führen.

Wenn von dieser Zeit gesprochen wird, darf auch Vanbrugh nicht unerwähnt bleiben. Von den vielen Lustspieldichtern dieser Zeit ist er unter den wenigen, deren Werke und deren Andenken der Nachwelt überliefert worden sind; zugleich mit Congreve, Farquhar und Cibber wird gewöhnlich auch Vanbrugh namhaft gemacht. Sein Verdienst um die englische Literatur liegt einerseits darin, dass er einen directen Fortschritt auf dem Gebiete des Lustspiels inauguriert hat; andererseits darin, dass er in gewisser Weise auch zur Beseitigung der Immoralität von der Bühne mit beigetragen hat.

Aber nicht allein als Dichter hat er seinen Namen und seine Werke der Nachwelt überliefert, sondern auch als Architekt; ja er nimmt in letzterer Eigenschaft eine höhere Stelle ein als in der ersteren. In den Darstellungen der englischen Baukunst finden wir seinen Namen neben einem Sir Christopher Wren und einem Inigo Jones, den bedeutendsten Architekten ihrer Zeit. Wenn man nun dazu nimmt, dass er auch als Mensch eine der interessantesten und an-

ziehendsten Erscheinungen ist, so verdient dieser Mann mit Recht eine genauere Besprechung seines Lebens und eine Würdigung seiner Werke.

Bevor zu diesem Thema übergegangen wird, ist es nothwendig, zuerst auf die vorhandenen Werke dieses Mannes, auf das, was er geleistet und der Nachwelt überliefert hat, aufmerksam zu machen. Dabei soll die in der Einleitung erwähnte Gruppierung: „Dichter, Architekt, Mensch“ beibehalten werden.

Die Werke, die er als Dichter geschaffen hat, werden in der Weise angeführt, dass gleich die einzelnen Drucke verzeichnet werden. In *Allibone's Dictionary* sind sie wie folgt angegeben:

1697	*The Relapse*	4to
„	*The Provoked Wife*	„
„	*Aesop*	„
1700	*The Pilgrim*	„
1702	*The False Friend*	„
1705	*The Confederacy*	„
1706	*The Mistake*	„
(1715)	*Country House*	12mo.

In dieser Aufzählung vermissen wir „*The Conceit*“, das niemals gedruckt, „*Squire Trelooby*“, das erst 1734 veröffentlicht wurde, und das unvollendete „*Journey to London*“, welches nach der Angabe Cibbers in der Vorrede zu seinem „*The Provoked Husband*“ zugleich mit diesem Stücke herausgegeben wurde, also im Jahre 1728. Außerdem ist uns leider die Vertheidigungsschrift Vanbrughs gegen das bekannte Buch *Collier's* „*A Short View*“, nämlich „*The Vindication of the Relapse*“, nicht erhalten.

Gesammtausgaben sind in den Jahren 1730, 1735, 1759 und 1776 erschienen; die beiden letzteren sind mit einer Einleitung über Vanbrughs Leben und Werke versehen; leider war uns aber keine dieser Ausgaben zugänglich. Die bekannteste und verbreitetste Ausgabe ist jedenfalls der große Sammelband, der von Leigh Hunt herausgegeben ist und die Lustspiele Wycherleys, Congreves, Vanbrughs und Farquhars enthält, erschienen im Jahre 1875. 1890 erschien dann nach *Poole's Index* eine Ausgabe ausgewählter Stücke

Vanbrughs unter dem Titel: *„Vanbrugh, Selection, ed. with introduction and notes“ (Mermaid Series).*

Was die Denkmäler von Vanbrughs Baukunst anbelangt, so kann eine vollständige Aufzählung derselben nicht erwartet werden und ist auch für diese Arbeit weniger von Belang; doch auch von den wichtigen und größeren Bauten, zu denen er den Plan entworfen hat, wollen wir vorläufig aus praktischen Gründen nur einige anführen, während die anderen erst unter dem betreffenden Abschnitte namhaft gemacht werden. Es seien also nur genannt: Blenheim Castle bei Woodstock in Oxfordshire, erbaut als Siegesdenkmal für den Herzog von Marlborough; Castle Howard in Yorkshire, erbaut für Charles, den dritten Earl von Carlisle; einzelne Theile des Greenwich Hospitals in London und seine eigenen Wohnhäuser, eines in Whitehall und zwei in Greenwich.

Von den Aufzeichnungen, die ihn als Menschen charakterisieren, sind seine Briefe zu nennen, von denen leider nur wenige veröffentlicht sind. Die zahlreichen Briefe an die Herzogin von Marlborough, welche besonderes Interesse hätten, z. B. sind nicht veröffentlicht. Sehr schätzenswert und willkommen ist daher die Ausgabe seiner Briefe an den Herzog von Newcastle, die aus den Pelham-Manuscripten in den Nummern 3270 und 3280 des Athenaeums (Jahrgang 1890) abgedruckt sind. Außerdem hat D'Israëli einige Auszüge aus Briefen mitgetheilt in dem Aufsatze: *„Secret History of the Building of Blenheim“* in den *„Curiosities of Literature“*; diese Briefe sind an den Buchhändler Tonson gerichtet. Leigh Hunt hat ferner aus Nichols' Collection ein kurzes Gedicht Vanbrughs mitgetheilt unter dem Titel: *„To a Lady more cruel than fair“*, die einzigen lyrischen Verse, die uns von ihm, abgesehen von den lyrischen Einlagen in seinen Stücken, erhalten sind.

Außer der Kenntnis der erhaltenen Werke Vanbrughs ist noch eine Bekanntschaft mit jenen Schriften oder Aufzeichnungen nothwendig, die uns über ihn nähere Aufschlüsse geben. Hier kommen in erster Linie die Biographien, in zweiter Linie die zerstreuten Bemerkungen über Vanbrugh in Betracht.

1. Biographien: Schon im Jahre 1753 wird in den *„Lives of the Poets of Great Britain and Ireland by Mr. Cibber and other Hands“* im IV. Bande auch Vanbrugh behandelt und zwar speciell als Dichter. Die Biographie enthält wenig Thatsächliches und ist mehr oder weniger phrasenhaft, obwohl sie nicht wertlos genannt werden darf.

Wichtiger ist die kurze Lebensskizze in *Noble's History of the College of Arms* vom Jahre 1805, da sie jedenfalls auf schriftlichen Urkunden beruht. Am besten ist die im Jahre 1831 erschienene Biographie des Architekten Vanbrugh in *Cunningham's „Lives of the most Eminent British Painters, Sculptors and Architects“* (vol. IV 253). Wie aus derselben zu ersehen ist, hat Cunningham die Biographie Nobles nicht gekannt, wohl aber die Einleitung zu den Werken in der Gesammtausgabe und den Aufsatz D'Israëlis.

Außerdem findet sich in dem bereits erwähnten Sammelbande von Leigh Hunt in der Einleitung auf S. XXXVIII ff. eine zusammenfassende Darstellung von Vanbrughs Leben und Werken.

Sein Leben ist dann ferner aufgenommen in den großen Encyklopädien, namentlich in der *Encyclopaedia Britannica,* in der *Biographia Britannica* und in *Allibone's Dictionary* u. a.

2. Zerstreute Bemerkungen über Vanbrugh: Am frühesten geschieht Vanbrughs in seiner Eigenschaft als Architekt Erwähnung, nämlich in *Evelyn's Diary (Memoirs of John Evelyn, Esqu., ed. by William Bray 1827)* unter dem 31. Mai 1695.

Anspielungen auf ihn in derselben Eigenschaft zeigen uns dann zwei Gedichte Swifts aus dem Jahre 1708, ferner dessen *Journal to Stella* und die *„Verses on Blenheim“*. Der große Architekt *Colen Campbell* preist sodann in seinem Prachtwerke *„Vitruvius Britannicus“* seinen Fachcollegen und gibt uns viele Zeichnungen seiner Bauten. (Der erste Band ist 1715, der zweite 1717 erschienen.)

Über den Bau des Schlosses Blenheim allein handelt *D'Israëli* in dem bereits erwähnten Aufsatze *„Secret History of the Building of Blenheim“*.

Aber auch als Lustspieldichter findet man früh seinen Namen genannt. Gleich nach dem Erscheinen seines *„Relapse“* und *„The Provoked Wife“* spielt er die Hauptrolle in der

großartigen Schrift *Collier's „A Short View of the Immorality and Profaneness of the Stage" 1698* und, nachdem Vanbrugh seine Vindication dieser Schrift entgegengesetzt hatte, in der Vertheidigungsschrift des unerschrockenen und unermüdlichen Geistlichen in der *„Defence of the Vindication of the Author of the Relapse" 1699.* 1709 erscheint dann *Downes' „Roscius Anglicanus"*, worin auch manche Andeutungen über unseren Dichter zu finden sind.

Der für die Geschichte des damaligen Theaters so sehr verdiente Schauspieler und Dichter *Colley Cibber* gibt 1740 seine *„Apology for his own life"* heraus, und hier finden wir dann unter anderem die interessantesten Mittheilungen über die ersten Aufführungen der von Vanbrugh verfassten Stücke, sowie über die dabei beschäftigten Schauspieler u. a. m. Auch die im Jahre 1830 veröffentlichte Schrift: *„Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830, in 10 vols"* wurde in entsprechender Weise herangezogen.

Erwähnt seien ferner noch die *„Anecdotes, observations and characters of books and men collected ... by Joseph Spence"*, 2nd ed. 1858, von denen auch einige Stellen benützt werden konnten.

Die sonstigen noch zur Arbeit herangezogenen Bücher werden an dem geeigneten Orte erst namhaft gemacht werden.

Name, Abstammung, Geburt und Jugend bis zum Jahre 1695.

Die Schreibung des Namens ist eine verschiedene; die Variationen sind jedoch keine wesentlichen: *Vambrugg* in Downes' „Roscius Anglicanus"; *Vanbrug* in Nobles College of Arms, wo die Form gewiss aus alten Documenten genommen wurde, meistens aber die auch jetzt überall aufgenommene Schreibung *Vanbrugh*; so bei Cibber, Collier, Swift u. a. Leigh Hunt weist noch auf eine Form *„Vanburgh"* hin, welche in Lysons „Berkshire" und in anderen Schriften vorkommen soll. Diese Schreibung mit umgestelltem *r* dürfte wohl eine unrichtige sein, wenn man die weitaus überwiegende Mehrheit der anderen gleichartigen Varianten dieser vereinzelt vorkommenden Abweichung entgegenhält; dazu kommt noch als die Hauptsache, dass *Vanbrugh* selbst,

wie aus den Unterschriften in seinen Briefen hervorgeht, seinen Namen in dieser Weise geschrieben hat, entweder mit oder ohne *h* am Schluss.

Angenommen nun, dass der Name Vanbrug, Vanbrugh oder Vambrugg lautete, so finden wir in der bloßen Namensform schon einen Hinweis auf die Abkunft unseres Dichters. Die erste Silbe „van“ erinnert an die beliebte Namensbildung der Niederländer, welche diese Silbe nicht als Adelsprädicat, sondern zur Bezeichnung der Herkunft verwenden. Was uns schon der Name errathen lässt, wird uns auch anderweitig bestätigt. Vanbrugh selbst, welcher bei Gelegenheit der Ernennung zum Clarenceux King-at-Arms wegen Festsetzung und Bestätigung seines Wappens vor dem Earl of Suffolk in dessen Eigenschaft als Deputy Earl Marshal und vor Bindon, dem Sachverständigen, einen Bericht über seine Familie erstatten musste, brachte folgende Mittheilungen vor: „Seine Familie sei vor der Zeit der Verfolgungen durch Herzog Alba in Flandern in der Nähe von Ghent ansässig gewesen.“ [Nur beiläufig möchten wir erwähnen, dass der Ort Brügge (das alte Brugae) in der Nähe liegt, ein Name, mit dem vielleicht „Van Brugh“ zusammenhängen mag.] Dieser Bericht lautet dann wörtlich folgendermaßen: „*That Giles Vanbrug quitting his native country for the enjoyment of the reformed religion, retired to England, and having been bred a merchant, settled as such in London, in the parish of St. Stephen, Walbrook, where he continued until his death, in 1646, and having purchased a vault in the church was buried in it. This Giles bore his ancestrial arms and crest, but had made no entry of them in the College of Arms.*“ Diesem Berichte wurde, wie es dann weiter heißt, nicht vollkommen Glauben geschenkt; doch wir bezweifeln diese Aussagen keineswegs; denn wir werden sehen, dass Vanbrugh in dem Wappencollegium viele Feinde hatte, die ihm nur aus Neid und Scheelsucht diese Ehrenstelle missgönnten und die auch vor der Beschuldigung einer falschen Aussage nicht zurückscheuten. Übrigens hat ja der ganze Bericht gar nichts Unglaubliches an sich, und es ist ferner auch wegen anderer Umstände an der Wahrheit desselben nicht zu zweifeln: Ein Giles Vanbrugh musste m jugendlichen oder kindlichen Alter aus Flandern nach

England gekommen sein und zwar ohne Zweifel kurz vor oder bald nach der Ankunft Albas in diesem Lande, also um das Jahr 1567; er wurde dann als Kaufmann erzogen und ließ sich als solcher in London, in dem Kirchensprengel St. Stephen, Walbrook, nieder. Dieser Giles Vanbrugh starb daselbst im Jahre 1646 und, da er in der Lage war, sich in der Kirche eine Gruft verschaffen zu lassen, hatte er höchstwahrscheinlich ein größeres Vermögen erworben. Jedenfalls starb er in einem sehr hohen Alter; denn wenn wir annehmen, dass er noch als Kind von etwa 10 Jahren ausgewandert ist, so muss er wohl ein Alter von etwa 90 Jahren erreicht haben. Im weiteren Verlaufe der kurzen Aufzeichnungen in Noble's College of Arms wird dann gleich von dem Vater unseres John Vanbrugh gesprochen: „Es sei dies wieder ein Giles Vanbrugh gewesen, der dritte Sohn des bereits erwähnten Giles, und dieser habe sich in der Stadt Chester niedergelassen, woselbst er, wie vermuthet wird Zuckerbäcker gewesen ist.“ Das Geschäft seines Vaters mag wohl auf den ältesten Sohn übergegangen sein, der, wie wir glauben, auch in derselben Schrift erwähnt wird; sie spricht nämlich von einem Buche, das einem William Vanbrug, merchant, son of Giles, gewidmet ist und die Jahreszahl 1650 trägt. Es dürfte also nach dem Tode des eingewanderten Giles 1646 dessen Geschäft auf William übergegangen sein.

Über seinen Vater erfahren wir Näheres aus *Blome's Brittania*[1]), wo er als „*Gentleman*“ und „*Esquire*“ bezeichnet wird, Attribute, welche in damaliger Zeit eine andere Bedeutung als jetzt hatten; denn nur der Besitzer eines Wappens konnte diese Titel führen und zwar nur mit Zustimmung des King of Arms (sieh Wendt: England, seine Geschichte, Verfassung und staatlichen Einrichtungen 1892. S. 185). Dass nur Giles Vanbrugh in dieser Weise verzeichnet ist, wird sich wahrscheinlich daraus erklären, dass sich unser John im Jahre 1704 — sein Vater starb erst 1715 — in das heraldische Collegium aufnehmen ließ, womit sodann auch die Anerkennung des Wappens seines Vaters ausgesprochen wurde, und dieser von der Zeit an zu jenen beiden Attributen berechtigt war.

---

[1]) Nach Leigh Hunt.

Ferner wird darin erzählt, dass sowohl Giles Vanbrugh als auch einer seiner Brüder eine der fünf Töchter des *Sir Dudley Carleton of Imbercourt in Surrey* heiratete, dass Giles die jüngste von ihnen zur Frau nahm und dieser die Stelle des Comptroller of the Treasury erlangte. Ob er diese öffentliche Stelle durch die Protection erhielt, die er sich durch diese Heirat erworben haben mochte oder ob er sie seinen eigenen Talenten und Kenntnissen zu verdanken hatte, ist wohl nicht zu entscheiden.

Nehmen wir aber das erstere an, so müsste die Protection nach unserer Ansicht von einer anderen Seite ausgegangen sein, als Leigh Hunt behauptet; er sagt nämlich, dass Giles' Schwiegervater der Neffe des berühmten und einflussreichen Staatsmannes und Diplomaten Sir Dudley Carleton, Viscount Dorchester gewesen sei. Es ist uns nicht bekannt, auf welche Autorität diese Bemerkung gestützt ist, aber wir sind der Meinung, dass es sich hier nicht um eine Tochter des Neffen, sondern um die des Lord Dorchester selbst handle. Wir stützen uns dabei auf die Angaben im *„Dictionary of National Biography“* und heben folgende Punkte hervor:

1. Wird unter der Überschrift „Sir Dudley Carleton“ nur ein einziger dieses Namens behandelt, nämlich der nachmalige Viscount Dorchester, der große Staatsmann, welcher einige Zeit Minister war und 1632 gestorben ist.

2. Heiratete dieser in zweiter Ehe eine Witwe, welche ihm fünf Kinder (Mädchen) in die Ehe brachte; von der ersten Frau hatte er keine Kinder.

3. War diese Witwe die Frau des ersten Lord Bayning, der später auch den Namen Lord Townshend führte, und ein Nachkomme dieses Lord stand zu unserem Vanbrugh in freundschaftlicher Beziehung. Man kann sich demnach ganz gut vorstellen, dass die zweite Frau des Lord Dorchester, welche nach zweijähriger Ehe wieder Witwe geworden war und fünf Töchter hatte, für die reichlich gesorgt war, zwei von diesen in die reiche Kaufmannsfamilie Vanbrugh hinüberheiraten ließ.

In dem kurzen Memoir, das in den Gesammtausgaben von 1759 und 1776 enthalten ist, wird, wie aus Cunninghams Biographie zu entnehmen ist, erzählt, dass Giles Vanbrugh, der Vater Johns, als Comptroller of the Treasury dort

wohnte, wo sein Vater so lange gelebt hatte, nämlich in Walbrook. Die Familie Vanbrugh war also zum größten Theile in London ansässig.

Über das Geburtsjahr Vanbrughs finden wir in *Colley Cibber's „Apology"*, sowie in *Mr. Cibber's „Lives of the Poets"* keine Angaben. Erst in dem eben erwähnten *Memoir* wird als Geburtsjahr 1666 und als Geburtsort der gewöhnliche Familienwohnsitz in London angegeben.

Alle späteren Biographen haben in der Folge dieses Jahr der Geburt angenommen, auch Leigh Hunt, welcher bei seiner Liebe zu Reflexionen an diese Bemerkung den Gedanken anknüpft, dass es eine merkwürdige Fügung des Geschickes sei, wenn dasselbe Jahr, welches so viele Greuel durch Feuer und Schwert gebracht hatte, auch im Stillen für die Vergnügungen des Lebens vorgesorgt habe.

Anders verhält es sich mit dem Geburtsorte. Seit D'Israëlis Aufsatz in den *„Curiosities"* ist man geneigt, als Geburtsort die Bastille in Paris anzunehmen. Auch Leigh Hunt folgt ihm in dieser Meinung, wenigstens hält er sie für nicht ausgeschlossen. Der Zweifel kam durch einen Brief Vanbrughs an Tonson zum Vorschein, welcher von dem bedauerlichen Processe Vanbrughs mit der Herzogin von Marlborough handelt; die betreffende Stelle lautet: *„... she (the Duchess of M.) has heartily endeavoured so to destroy my small fortune as to throw me into an English Bastile, there to finish my days, as I began them in a French one."* D'Israëli verstand diesen letzten Satz wörtlich und nahm nun an, dass Vanbrugh in der französischen Bastille geboren wurde. Cunningham tritt dieser Meinung entgegen; er will diese Stelle nicht wörtlich aufgefasst wissen, sondern in der Weise, dass die erwähnte Einkerkerung zu einer Zeit erfolgte, in welcher Vanbrugh vom Knaben zum Manne heranreifte, in der er im Übergangsstadium begriffen war, sodass in gewissem Sinne für ihn das Leben erst begann. Die letztere Deutung ist gewiss die wahrscheinlichere. Übrigens, wenn wir von diesem Briefe absehen, erfahren wir auch anderweitig, dass Vanbrugh in der Jugend in Frankreich war und auf dieser Reise wegen eines scheinbaren Vergehens auf die Bastille gebracht wurde. Kann nicht diese Einschließung mit der bekannten Anspielung in jenem

Briefe in Zusammenhang gebracht werden? Oder sollen wir zwei Internierungen in dem französischen Gefängnis annehmen, eine zur Zeit seiner Geburt und eine in seiner Jugend? Ersteres ist kaum anzunehmen, auch deshalb nicht, weil man sich nicht denken kann, was Giles Vanbrugh, der Zuckerbäcker (denn damals 1666 dürfte er kaum schon Comptroller of the Treasury gewesen sein) mit Weib und Kind — unser John ist der zweite Sohn — in Frankreich zu thun gehabt hätte. Kurz, lassen wir es, solange nicht triftigere Beweisgründe als der erwähnte Brief angegeben werden, gelten: Vanbrugh ist 1666 zu London im Kirchensprengel St. Stephens geboren.

Über seine Jugendzeit wissen wir fast gar nichts Positives. Alles, was von den Biographen mitgetheilt wird, ist Vermuthung. Nur zwei Thatsachen sind als sicher anzunehmen, 1. dass er eine Zeit hindurch in Frankreich lebte und, wie erwähnt, sich in der Bastille in Haft befand und 2. dass er den ersten Schritt in das öffentliche Leben als „*Ensign*“ in der Armee machte.

Es ist schon im voraus anzunehmen, dass unser Dichter, welcher nach Cibber eine sehr freie Erziehung genossen hatte, der Gewohnheit der Zeit gemäß, im frühen Alter nach Frankreich geschickt wurde. Colen Campbell spricht von dieser Sitte in der Einleitung zu „*Vitravius Britannicus*“, indem er sie als eine irrthümliche Art der modernen Erziehung hinstellt; er sagt, „man unternehme in England häufig Reisen in einem Alter, welches eher geeignet ist, sich durch die Unkenntnis und Parteilichkeit anderer täuschen zu lassen als selbst über das Verdienst der Dinge mit der Kraft der Vernunft zu urtheilen“.

Wir können diese Annahme der Continentreise aus seinen eigenen Schriften stützen. Vanbrugh verräth nicht allein eine genaue Kenntnis der französischen Sprache durch die meisterhaften Übersetzungen französischer Lustspiele, sondern geradezu eine große Gewandtheit im Gebrauche der französischen Conversationssprache — er hat nämlich in einem seiner Stücke in „*The Provoked Wife*“ eine Französin in ihrer Sprache redend eingeführt; wenn man diese Scenen liest, muss man zu der Überzeugung kommen, dass Vanbrugh die französische Sprache beinahe wie seine Muttersprache

beherrscht hat, ein Umstand, der uns wieder den Gedanken aufdrängt, er habe in Frankreich selbst diese Sprache erlernt.

Noch etwas ließe sich anführen. Er baute sich in „Vanbrug Fields“ ein Haus, welches er „Bastile House“ nannte. Sollte das nicht in Erinnerung an die Einkerkerung in der Jugend geschehen sein, oder etwa deshalb, weil er zufällig in der Bastille geboren wurde? Jugenderinnerungen sind bekanntlich die stärksten, und speciell eine so gewaltsame Behandlung im zarten Alter bleibt immer mit großer Lebhaftigkeit im Geiste haften; wir glauben sogar, dass noch eine Stelle eines Briefes, der schon gegen Ende seines Lebens geschrieben ist, auf dieses Ereignis anspielt: Er schreibt an seinen intimen Freund, den Brigadier William Watkins, am 28. August 1721 unter anderem über einen Architekten, dem er in ironischer Weise die Fähigkeit abspricht, eine hervorragende Stelle im Board of the Works einzunehmen, und fährt fort: „*What wou'd Mons. Colbert in France have given for such a man? I don't speak as to his architecture alone, but the aids he cou'd have given him, in almost all his brave designs for the police (Athenæum Nr. 3280).* Es ist möglich, dass er auch hier bei Erwähnung der polizeilichen Bestrebungen des Ministers Colbert an seine eigene Behandlung unter dessen Régime dachte. Der Minister Colbert starb 1683, und, wenn Vanbrugh im Alter von 15 Jahren ungefähr dorthin kam, so wäre dies der Zeit nach ganz gut möglich.

Nach diesen Erwägungen werden wir nun folgende Erzählung, die immer ohne Grund als Legende hingestellt wurde, für vollkommen glaubwürdig finden. Die Geschichte wird zuerst von Noble in der kurzen Biographie erzählt, erst D'Israëli spricht von ihr wie von einer Legende. Es wird erzählt, Vanbrugh sei in die Bastille gebracht worden, der Spionage verdächtig, weil man ihn eines Tages aufgriff, als er sich aus Fachinteresse die Anlage einer französischen Festung aufzeichnete.

Heimgekehrt, trat er in die Armee ein. Dies findet seine Bestätigung darin, dass Downes in seinem „Roscius Anglicanus“ bei Erwähnung Vanbrughs immer das Wort „*Captain*“ voransetzt.

Mehr wissen wir über seine Jugend nicht. Er war frei erzogen worden, hatte sogar die obligate Bildungsreise nach Frankreich gemacht und war dann jedenfalls nach der Heimkehr in die Armee eingetreten, wo er sich bald hervorgethan zu haben scheint.

Vanbrugh als Dichter.

In der Winter-Saison 1696/97 brachte das Drury-Lane-Theater zwei, das Lincoln's Inn-Fields-Theater ein Stück Vanbrughs als Novitäten auf die Bühne: das erstere *„The Relapse, or Virtue in Danger“* und *„Aesop“*, das letztere *„The Provoked Wife“*.

Unser Dichter tritt also in die Öffentlichkeit, indem er in einem Alter von 30 Jahren zu gleicher Zeit mit drei Stücken hervortritt.

Es ist bekannt, dass das Erstlingswerk Congreves, des berühmtesten unter den Lustspieldichtern dieser Zeit, der 1672 geboren war, jedenfalls schon 1693 auf die Bühne gebracht und nach der Aussage des Dichters selbst sogar schon einige Jahre früher geschrieben wurde. Congreve stand in einem Alter von 21 Jahren bei seinem ersten Schritt in die Öffentlichkeit. Er hatte mit einem Stück begonnen, das ihm die Bewunderung Drydens, Southerns und Mainwarings und die Gunst und Unterstützung des Lord Halifax, des englischen Mäcenas, einbrachte; und, rasch emporsteigend auf der Leiter des Ruhmes, hatte er schon im Jahre 1700 die höchsten Stufen erklommen und eine Höhe erreicht, auf die ihm nur wenige mehr folgen konnten, auf der ihn das große Publicum nicht mehr verstand; sein letztes Stück, das großartige *„The Way of the World“* ist aus Mangel an Verständnis kühl aufgenommen worden; im Alter von 28 Jahren bereits zog sich Congreve verdrossen und verbittert über die Verständnislosigkeit seines Publicums von der dichterischen Thätigkeit für immer zurück.

Wie erklärt es sich nun, dass Vanbrugh verhältnismäßig so spät in die Öffentlichkeit trat? Die Antwort ist jedenfalls die, dass er nicht von vornherein darauf ausgieng, Stücke für das große Publicum zu schreiben, sondern dass er nur zu seinem eigenen Vergnügen einige Scenen zu Papier brachte,

ɔhe er, wenn vielleicht eine sehr günstige Gelegenheit zeigte, aber erst dann und nur dann einem Theater rgeben wollte. Ein Experiment mit dem Theaterpublicum damaligen Zeit zu versuchen, wagte er nicht; denn e demjenigen, der ein schlechtes Stück vorführte! Cibber hlt in seiner „Apology", dass einem Dichter, der keinen ılg hat, nicht mehr Gnade erwiesen werde als einem ırischen Betrüger am Pranger. Jeder Narr, sagt er, l ein Schöngeist (wit) und will den Dichter verten. „*They come now to a play like hounds to a carcass, are all in a full cry, sometimes for an hour together, before curtain rises to throw it amongst them.*" Einer solchen ;lichkeit wollte sich Vanbrugh, der immer über einen issen inneren Stolz verfügte, nicht aussetzen. Seine terischen Versuche mögen vielleicht ebenso bald benen worden sein wie die Congreves; denn, wie D'Israëli hlt, hat er zur Zeit seiner Haft in der Bastille die lassung nur durch seine Geschicklichkeit im Aufsetzen ıischer Scenen erlangt. Unbekümmert um Dichterruhm ; er aber seine Manuscripte beiseite gelegt haben; er ja sein Fach wahrlich nicht schlecht vertreten, gab es h damals eine erhebliche Anzahl von Lustspieldichtern eren und niederen Ranges. Nach seiner Rückkehr aus nkreich trieb ihn nicht die Sehnsucht nach Ruhm auf Bühne, sondern er trat in das Militär ein, führte ein ebundenes Leben und gab sich gesellschaftlichen Unterıungen hin. Ja es mochte sein flottes Leben schon nahe Leichtsinn streifen, wenn Cibber von ihm sagt: „*he had ɔart above his income*", und wenn er deswegen gezwungen ', von seinem Vorgesetzten, *Sir Thomas Skipwith*, den er sehr wenig kannte, eine Gefälligkeit anzunehmen, die ihm später zurückerstattete. Was das für eine Gefällig; war, lässt sich leicht denken, wenn man es im Zuımenhange mit dem früher Gesagten findet. Es ist wohl Schluss nicht fernliegend, dass er auch anderweitig eihen machte, wenn er sogar die Güte eines hohen rgesetzten in Anspruch nehmen musste. Aber sein ausıssenes und leichtsinniges Treiben währte nicht allzuge, und da ihn dieser Lebenswandel ins Unglück zu rzen drohte, scheint er eine rasche Umkehr und Bes-

serung beschlossen und auch durchgeführt zu haben. Denn um diese Zeit war es, wie später gezeigt werden soll, wo er seine architektonischen Kenntnisse ausnützte, und um diese Zeit war es auch, wo er seine dichterischen Versuche wieder hervorholte, nicht mehr bloß zur Unterhaltung, sondern schon darauf bedacht, sie auf die Bühne zu bringen. Vanbrugh besuchte gewiss von nun an das Theater und schloss sich auch wahrscheinlich durch Vermittlung seines hochgestellten Gönners Sir Thomas Skipwith, der mittlerweile ein Antheilpatent an dem Drury-Lane-Theater erhalten hatte, an die Schauspieler an.

Es fragt sich daher: Wie stand es in damaliger Zeit mit dem Theater und wie mit den Schauspielern? Bekanntlich waren während der Republik Cromwells sämmtliche Theater geschlossen worden und nur in verstohlener Weise hatten Unterhaltungen stattgefunden. Im Jahre 1660 wurden die Theater wieder eröffnet, und von dieser Zeit an bis 1684 gab es zwei Theatergesellschaften in London, die des Herzogs und die des Königs. In diesem Jahre vereinigten sich beide zu einer einzigen Gesellschaft. Dieses Theater, welches damals in London überhaupt das einzige war, erreichte eine ungeahnte Höhe. Cibber spricht von dreizehn Schauspielern in dieser Zeit, die alle in gleicher Weise in ihrem Berufe ausgezeichnet waren. Diese Glanzperiode des englischen Theaters dauerte bis zum Jahre 1695. Mit demselben trat wieder eine plötzliche Änderung ein. Downes, welcher in der Einleitung zu seinem „Roscius Anglicanus" angibt, den Proben und Aufführungen der Stücke beigewohnt und mit den Dichtern und Schauspielern in persönlichem Verkehr gestanden zu haben, so dass er im Stande sei, die Wahrheit zu berichten, erzählt in dieser Schrift (S. 43), dass ein Streit ausgebrochen sei zwischen den vereinigten Patentinhabern und den bedeutendsten Schauspielern, namentlich Betterton, Mrs. Bracegirdle und Mrs. Barry. Diese beklagten sich über Bedrückung von Seite ihrer Herren und wandten sich an Lord Dorset, dem damaligen Lord Chamberlain, der wirklich auch durch Verwendung von Sir Robert Howard auf die Seite der Schauspieler trat. Ihre Klagen wurden für gerechtfertigt gefunden und ihnen eine eigene, getrennte Licenz zur

Bildung einer neuen Schaubühne bewilligt. Congreve, Betterton, Mrs. Bracegirdle und Mrs. Barry u. a. gründeten das *New Theatre in Lincoln's Inn Fields* und eröffneten das Haus am 30. April 1695 mit *Congreve's „Love for Love"*.

Nun waren die besten Kräfte aus dem alten Hause in Drury-Lane ausgezogen. Kein Wunder daher, wenn dieses mit einem Schlage die Bedeutung verlor, und sich das angesehene und eigentliche Theater-Publicum dem neuen Theater zuwandte, wo man Namen von gutem Klange hören konnte, wie Congreve unter den Dichtern, Betterton unter den Schauspielern.

Es stand sehr schlecht mit dem alten Theater; es hatte keine erprobten Schauspieler sondern nur Anfänger in der Kunst und auch kein Publicum. Die Schauspieler, welche zurückgeblieben waren, hatten bis jetzt nur unbedeutende Rollen gespielt, sie waren sozusagen nur Lehrlinge gewesen; mit einem Schlage nun sollten sie größere Rollen übernehmen. Den *„Patentees"* aber war es hauptsächlich um das Publicum zu thun, und sie sannen auf Mittel, die aristokratischen Kreise wieder in ihr Theater zu locken. Es war bis jetzt Brauch gewesen, die Dienerschaft der einzelnen Herrschaften während des letzten Actes in die Gallerie gehen zu lassen; nun gestattete man ihnen freien Eintritt zu dem ganzen Stück. Dadurch, hoffte man, würden die Diener veranlasst, bei ihren Herrschaften für das Theater ein gutes Wort zu reden und auch mit dem Beifall nicht zu kargen, so oft der Vorhang fiel. Neben diesem Mittel ergriff man noch ein anderes. Man ließ viele gewöhnliche Leute und unreife Bürschchen vornehmer Häuser *(unlicked cubs of condition)* auf die Bühne gehen, für oder manchmal auch ohne Geld. Wenn wir uns also das Publicum im Drury-Lane-Theater vergegenwärtigen, so haben wir eine sehr gut besuchte Gallerie, nur schwach oder gar nicht besetzte Logen *(side- and front-boxes)* und ein Parterre, angefüllt von Kritikern, Dichtern und Dichterlingen, Schöngeistern, kurz von der Intelligenz; im Hause zerstreut dann die zweifelhaften und manchmal nicht mehr zweifelhaften Gestalten aus der Damenwelt mit ihren *„vizard masks"*.

Unter solchen Verhältnissen waren natürlich die Einnahmen so schwach, dass die Schauspieler nicht gehörig

gezahlt werden konnten; aber sie ließen den Muth nicht sinken, ja einige legten große Ausdauer und regen Fleiß an den Tag. Da ist namentlich Colley Cibber zu nennen, dessen hauptsächliches Talent war, Charaktere darzustellen nach der Art des Sir Fondlewife in *Congreve's „Old Bachelor“*, komische Figuren, die sich sowohl durch ihre Handlungsweise im Gange des Stückes lächerlich machen als auch durch ihr geckenhaftes Äußere und Gebaren beim Zuschauer Lachen erregen, meistens Leute vornehmeren Standes mit dem Prädicat „Sir“ oder gar „Lord“. So spielte er auch den Lord Touchwood in *Congreve's „Double Dealer“*. Da es nach Cibbers Angabe nicht viele Stücke mit solchen Charakteren gab und die Noth ihn zwang, seiner Familie Geld nach Hause zu bringen, so setzte er sich selbst hin und schrieb ein Stück mit einem solchen Helden, nämlich *„Sir Novelty Fashion, or Love's Last Shift, or The Forl in Fashion“*.

Das Stück hatte wohl keinen ungetheilten, aber doch einen nicht geringen Erfolg. Southern und Dorset priesen es sogar über alle Maßen. So viel ist aber gewiss: Die Schauspieler entledigten sich bei der ersten Aufführung im Jahre 1696 ihrer Aufgabe besser als man erwartet hatte; Cibber besonders erntete reichen Beifall nicht nur als Dichter, sondern auch als Darsteller der Titelrolle. Auch an Verbruggen, Johnson, Pinkethman und an den Damen Mrs. Cibber, Mrs. Kent zeigte das Theater strebsame und bildungsfähige Darsteller. Vanbrugh beachtete dies wohl. Er sah, dass das Theater doch etwas ausrichten könne, wenn es passende Stücke zu geben hätte; ferner fand er in dem Stoff selbst eine Anregung und in gewisser Weise vielleicht eine Ähnlichkeit mit etwa schon vorhandenen Skizzen, die er seinerzeit in den Mußestunden entworfen hatte. Er glaubte daher eine günstige Gelegenheit gekommen, seinem Gönner und Antheilhaber am Theater jetzt an die Hand gehen zu können. Cibber berichtet uns, dass Vanbrugh nach drei Monaten ein Stück fertig hatte, das zu seiner großen Freude eine Fortsetzung des seinigen war, nämlich „The Relapse, or Virtue in Danger“. Es ist nicht hier der Ort, die Übereinstimmungen und den Zusammenhang zwischen beiden Stücken festzusetzen, aber das eine sei erwähnt, dass in dem „Relapse“, welches aus zwei

Handlungen besteht, eine Handlung hervortritt, die nicht eine Fortsetzung des Cibber'schen Stückes ist, sondern eine freie Erfindung unseres Dichters.

Weil die Saison 1695/96 schon zu weit vorgeschritten war, so wurde die Aufführung bis zur nächsten verschoben, und im Herbst 1696 gieng Vanbrughs „Relapse" zum erstenmale über die Bretter. Miss Cross, ein junges neuengagiertes Mädchen, sprach den Prolog: Sie wendet sich an die Damen und stellt den Dichter als einen Schriftsteller hin, der nicht erwerbsmäßig aus Mangel an Geld schreibt, sondern, wie der Dichter sie scherzweise sagen lässt *„for want of wit"*, was ins Ernste übersetzt jedenfalls heißen soll „zum bloßen Zeitvertreib"; es sei nicht zu wundern, fährt sie fort, wenn die Dichtung eine Missgeburt sei, denn der Dichter sei erst sechs Wochen mit den Musen vereinigt; gleichwohl habe er aber ein solches Thema gewählt, dass, wenn der Witz noch so gering sei, wenigstens ein Schimmer von Geist darin zu finden sein werde, nämlich das Thema eines „beau". Nun wendet sie sich an die „beaux" und verbietet ihnen das Stück anzugreifen: Sie hätten eine andere Aufgabe; die Natur habe sie für nichts erschaffen als für ihre Dirne.

Wenn man diesen Prolog mit Aufmerksamkeit liest, so sieht man schon hier, worauf es Vanbrugh bei seinen dichterischen Bestrebungen ankommt. Er stellt die Stutzer den Damen gegenüber, mit der Absicht, diesen zu zeigen, wie verabscheuungswürdig es sei, die Gesellschaft jener zu suchen, welche sich immer nur im Kreise liederlicher Dirnen bewegten. Es liegt zwischen den Zeilen eine Mahnung an die Frauen: „Verkehret nicht mit Leuten, die eurer nicht würdig sind".

Es folgte dann das Stück selbst, voll Bewegung und voll Leben, allerdings ziemlich lang, aber nicht langweilig. Die Zuschauer sahen einen „beau" auf der Bühne, wie sie noch nie gesehen hatten, weder im Leben noch auf dem Theater; es mochte der eine oder der andere diesem nahegekommen sein, vielleicht mancher wirkliche Lord mochte in diesem oder jenem Falle gerade so gesprochen und gerade so gehandelt haben; aber alles zusammengenommen, stellt sich dieser Lord Foppington als ein Unicum dar, als die

höchste Vollendung eines Stutzers in seiner Art. Cibber hatte in seinem Stücke einen Sir Novelty Fashion gegeben, wie er ihn durch die Tradition der Bühne her kannte, der nicht viel vom wirklichen Leben an sich hatte, vielleicht außer der Kleidung gar nichts. Aber Vanbrugh adelt diesen Sir zum Lord und macht aus einer mechanischen Bühnenfigur eine Gestalt mit Fleisch und Blut, wie sie leibt und lebt. Aber noch etwas. Cibber hat in seinem „Love's Last Shift" der Tugendhaftigkeit einer Frau, die von ihrem Gatten in treuloser und abscheulicher Weise verlassen wurde, soviel Kraft beigemessen, dass sie im Stande ist, diesen Mann, der durch zehn Jahre hindurch ein verlottertes und ausschweifendes Leben geführt hat, wieder an sich zu fesseln und auf den Weg der Tugend nicht allein zu führen, sondern auch auf demselben festzuhalten.

Vanbrugh zeigt nun in seinem Stück — und danach ist der Titel „The Relapse" gewählt —, dass eine solche Bekehrung nicht von Dauer sein kann, dass die Tugend der Frau allerdings weiter bestehen, der Mann aber, der so lange Zeit dem Laster gehuldigt hat, nicht mit einem Schlage ein Heiliger werden kann; und er lässt ihn wieder in seine gewohnten Sünden zurückfallen. Auch da können wir wieder eine Absicht unseres Dichters erkennen, welcher nicht einen Finger breit von dem Natürlichen abgehen will: Ein lasterhafter, verlotterter Mensch, ein Mensch, der nicht den sittlichen Halt in sich hat, der nicht die wahre Liebe in seinem Herzen spürt, der ein „Loveless" ist (wie dieser Held des Stückes heißt), darf nicht in den Ehestand eintreten.

Wenn auch nicht mehr als diese zwei Punkte hervorgehoben werden, so lässt sich doch schon der ungeheure Erfolg des Stückes begreifen. Es war 1. die Lieblingsfigur der damaligen Bühne von dem damals besten Schauspieler in diesem Fache in ihrer Vollendung vorgeführt worden; es war 2. der Stoff durch die Anknüpfung an einen bekannten und durch die originelle, wir möchten sagen, ungenierte Fortführung desselben ein interessanter geworden. Man mochte über die moralische Beschaffenheit der Fortsetzung denken, wie man wollte, aber albern und unsinnig oder gar langweilig wird sie niemand gefunden haben.

Wie mussten aber die Zuschauer überrascht sein, wenn sich am Schlusse des Stückes der Vorhang erhob, und als Sprecher des Epilogs, der immer die Partei des Dichters zu ergreifen pflegte, Lord Foppington auftrat, derselbe Lord, dem im ganzen Stück so hart mitgespielt, der so sehr verlacht und zuschanden gemacht wurde! Mit großem Scharfsinn und erstaunlichem Witz lässt Vanbrugh in der denkbar ironischesten Weise den Lord zum Worte kommen und Protest erheben gegen eine so ungerechte und unverdiente Behandlung von Seite eines Dichters; er lässt ihn seine Revanche finden, indem er ihm ungefähr folgende Worte in den Mund legt: „Ein Dichter, der gegen einen solchen Stand ankämpft und ihn verspottet, wie die Lords sind, verdient eine gewaltige Züchtigung; denn er vergreift sich an den staatserhaltenden Elementen; gute Kleider hätten bis jetzt immer die Könige gestützt, nur die Lumpigen und Zerrissenen (slovens) seien Verräther gewesen. Daher dürfe man einen solchen Stand nicht verlachen und dürfe demjenigen, der sich doch dazu erkühnt, nicht einen Kern Witz lassen, vielmehr müsse man dessen Stück und ihn selbst verdammen.“ Es sprach sich also der Dichter selbst das Verdammungsurtheil über sein Erzeugnis aus.

Wie aus dem Gesagten schon hervorgeht, war es nicht ein schablonenmäßig verfasstes Lustspiel, wie so viele derartige Producte, die in damaliger Zeit wie Pilze aus dem Erdboden herauswuchsen, sondern es lag etwas Neues, Sensationelles darin. Der erste Versuch in der Öffentlichkeit war unserem Dichter glänzend geglückt; das Theater hatte ein Zugstück allerersten Ranges erworben, das noch lange Jahre hindurch immer wieder aufgeführt wurde.

Die erste Vorstellung war allerdings nicht ohne Störung abgelaufen; ein unangenehmer Zwischenfall trat durch die Trunkenheit eines Bühnenmitgliedes ein. Vanbrugh selbst erzählt in der Vorrede zu dem Stück, dass ein Schauspieler, der von 6 Uhr früh bis zur Zeit der Aufführung auf die Gesundheit seiner Geliebten getrunken hatte, im berauschten Zustande auf die Bühne kam, so dass für seine Partnerin im Spiele gefürchtet wurde. Dieser Schauspieler war, wie uns Cibber in seiner „Apology“ mittheilt, Powell, der nach Bonfort die Hauptrollen übernommen hatte, jedoch

bald durch einen bedeutenderen und fleißigeren in Schatten gestellt wurde, nämlich von Wilks, der für die theatralischen Bestrebungen Farquhars von größter Wichtigkeit ist. Powell, so erzählt Cibber, war überhaupt selten nüchtern, und auch im Spiel war er immer zu erkennen als „der alte, betrunkene Powell!“

Wir haben keine Aufzeichnungen, wie viele Vorstellungen aufeinander folgten, jedenfalls aber drei; denn am dritten Abend, wie wir wissen, wurde ein neuer Prolog gesprochen und zwar von Mrs. Verbruggen, einer auch nicht unbedeutenden Schauspielerin. Im ersten Prolog hatte Vanbrugh in ausgelassener Weise Entschuldigungen vorgebracht, dass dieses Stück zu früh zur Welt gekommen sei und deshalb manche Fehler an sich habe, aber doch wegen des einfachen Themas manches Gute in sich schließen werde; und dann hatte er sich erst an die „beaux“ gewendet und ihnen kurzweg alle Kritik untersagt; jetzt lässt er aber überhaupt jede Entschuldigung fallen, und sogleich mit dem ersten Satze beginnt sein Spott über diese Leute. Wiederum werden sie im Verhältnis zu den Damen vorgenommen: Es wird gezeigt, wie der Stutzer nicht im Stande ist, in dem Weibe durch seine Reden oder Handlungen irgend eine Regung der Freundschaft oder des Mitleids, des Ärgers oder der Liebe hervorzubringen, wie daher auch dieser Prolog an ihnen ohne Eindruck vorübergehen werde. Er charakterisiert sodann in höchst ironischer Weise das Vorgehen dieser Gecken bei ihren Liebeshändeln, ihr Benehmen in den Logen, wo sie alle möglichen Kunststücke und Reize zeigen und die Damen mit ihren Grimassen, ihren linkischen Bücklingen und — garstigen Gesichtern unterhalten; schließlich stellt er sie dem Publicum sogar als zweite Schauspieler vor, die zwischen jedem Acte ein „Interlude of fools“ aufführen werden, welches gleichsam die Erläuterung zu dem eigentlichen Stück geben soll. Vanbrugh ist also hier um einen Schritt weiter gegangen; er erkennt sie nicht bloß nicht als Kritiker an, sondern er zieht sie gleichsam aus dem Zuschauerraum auf die Bühne; sie müssen die Erklärung und das Verständnis für das Stück liefern.

„*The Relaspe*“ hatte unstreitig auf der Bühne gefallen,

da es, wie bereits ausgeführt wurde, eine Neuerung bedeutete. Aber die Kritiker giengen mit dem Lustspiel nicht glimpflich um; sie warfen ihm hauptsächlich zwei Fehler vor: „Bawdy und Blasphemy“. Wir können von vornherein vermuthen, von welchen Ständen diese Vorwürfe erhoben wurden: Der erste hauptsächlich von den Lords, die im Stücke angegriffen wurden, den Anhängern des alten Königthums aus dem Hause Stuart, welche die Zügellosigkeit unter das Volk gebracht hatten und nun mit Schrecken und Entsetzen dieselbe wirklich unter ihnen sahen. Der zweite Vorwurf hat seinen Ursprung im Kreise der Geistlichen, die derselben Partei angehörten, jener Geistlichen, die nach Art Colliers mit zähester Anhänglichkeit an dem vertriebenen Königshause festhielten; auch sie waren in jenem Stücke scharf gegeißelt worden.

Vanbrugh trat nun diesen Angriffen vor allem als Whig entgegen und zweitens als unabhängiger Protestant, vielleicht als ein Atheist im damaligen Sinne des Wortes. In diesem Sinne ist daher seine köstliche Vorrede zu „Thé Relapse“, in der Ausgabe des Jahres 1697 gehalten. Wie im Prolog in witziger heiterer Weise, gesteht er hier in ernster Weise ein, dass er sich der Fehler bewusst ist, die dieser „Frühgeburt“ anhaften. Aber gegen die zwei genannten Angriffe, „die von einem Theile der Stadt ausgehen“, will er sich vertheidigen; dies geschieht aber nur damit, dass er bekennt, er finde diese Fehler nicht heraus. Nun, diese Vertheidigung dürfen wir ihm nicht gutheißen. Es ist eben keine Vertheidigung. Er antwortet nicht so, dass er die Angreifer widerlegt, sondern damit, dass er sie in der schroffsten Weise heruntersetzt. Nur die Damen von wirklich gutem Rufe sind ihm maßgebend, und „diese“, sagt er, „könnten das Buch ohneweiters neben ihr Gebetbuch legen“. Aber diejenigen, welche sich einbilden, mit ihnen in gesitteter Weise zu verkehren, während sie aus jedem Ausdruck eine Zote herauszubringen suchen, diese „wohlerzogenen“ Personen werde er immer zu seinen Feinden haben, da er gewiss niemals etwas so Zügelloses schreiben werde, dass er sie zufrieden stellen könnte. Er schleudert also den Vorwurf der „Bawdy“ zurück auf die Angreifer. Am ärgsten aber wird den Geistlichen mitgespielt, und es

dürfte nicht uninteressant sein, diese Stelle wörtlich anzuführen: „*As for the saints (your thoroughpaced ones, I mean, with screwed faces, and wry mouths) I despair of them, for they are friends to nobody. They love nothing but their altars and themselves. They have too much zeal to have any charity; they make debauches in piety, as sinners do in wine; and are so quarrelsome in their religion, as other people are in their drink: so I hope nobody will mind what they say.*“ Wiederum eine Herabsetzung bis zum Äußersten; sie sind zu schlecht, als dass man sie berücksichtigte. Nicht allein, dass er sich nicht entschuldigt, geht er noch weiter. Er hatte im Stücke einen Geistlichen auf die Bühne gebracht, der nur durch Bestechung zu dem Festhalten an der Erklärung der bereits vollzogenen Heirat gezwungen wird; nun aber, wenn jemand, wie er sagt, mit plattgetretenen Schuhen, einem kleinen Bande, fettem Haar und schmutzigem Gesicht, der mit Rücksicht auf sein höheres Alter klüger sei als er, wenn ein solcher über diese Geschichte beleidigt wäre, so wollte er öffentlich widerrufen und sagen, dass er gelogen habe, als er behauptete, die Geistlichen verließen niemals ihren Halt; „for in that little time I have lived in the world, I thank God, I have seen 'em forced to it more than once.“ Sollte aber, fährt Vanbrugh fort, ein ehrenhafter Mann der Stadt beleidigt sein, so thäte es ihm sehr leid und er hoffe, dass er von ihm so sanft als möglich zurechtgewiesen werde, wenn er bedenke, dass er keine andere Absicht hatte als zu unterhalten trotz der Frauen und trotz der Steuern.

Zum Schluss kommt er auf den bereits erzählten Zwischenfall zu sprechen, der sich bei der ersten Aufführung ereignete, und bei dieser Gelegenheit versetzt er einer bestimmten Dame einen ziemlich starken Hieb. Er sagt, bei der ersten Darstellung des „Relapse“ sei ohne sein Verschulden beinahe der Vorwurf der „Bawdy“ gerechtfertigt gewesen; freilich, meint er, wäre eine gewisse Dame *(let no one take it to herself that's handsome)* darüber sehr befriedigt gewesen; jene Dame, die sich über den unpassenden Schluss des Stückes aufgehalten hat, hätte vielleicht darin einen besseren gesehen. Es liegt eine Art boshafter Ironie in diesen Worten.

Wenn wir die ganze Vorrede überblicken, so sehen

wir also Vanbrugh nicht gewillt, sich zu vertheidigen, sondern er stellt alle jene, die sein Werk angegriffen haben, als incompetent hin, indem er ihnen selbst den Fehler zuschreibt, den der Betreffende dem Stücke beilegen will. Und alles dies geschieht mit der schärfsten und beißendsten Ironie. Nur die Damen nimmt er aus und jene ehrenhaften Männer, die wert seien, dass man ihre Freundschaft besitze und ihre Rathschläge höre. Unter den Damen aber, soviel ist gewiss, hat er eine Feindin, die jedenfalls in näherer Beziehung zu ihm stand und nicht hübsch war, der er vielleicht einige Zeit den Hof gemacht hatte, von ihr aber zurückgewiesen wurde. Es wäre dann vielleicht dieselbe, der er das einzige uns von ihm erhaltene Gedicht mit der Überschrift: *„To a Lady more cruel than fair“* (Leigh Hunt: XX) zugewendet hat. Wann es geschrieben wurde, ist nicht festzusetzen, gewiss ist nur, dass es vor 1714 verfasst ist, in welchem Jahre er zum Ritter geschlagen wurde; denn es heißt am Schlusse nicht Sir, sondern Mr. Es wäre immerhin nicht unmöglich, dass es aus dieser Zeit des ersten Auftretens unseres Dichters stammt.

Vanbrughs Erstlingswerk hatte also Aufsehen gemacht und wird gewiss volle Häuser eingetragen haben; aber es hatte auch viel böses Blut gemacht, besonders durch die hämischen Verspottungen der Geistlichkeit und der geckenhaften Lords.

Wenn man sich auf das Theater allein beschränkt, so muss man sagen, dieses Stück hat dem im Verfalle begriffenen Theater neues Leben eingehaucht. Cibber erzählt selbst, wie er und seine Collegen wieder beliebter wurden, namentlich er selbst; die Verachtung, unter der sie lange Zeit gelitten hatten, schwand nun wieder, und in das Drury-Lane-Theater kam wieder neues Leben. Vanbrugh konnte sich somit sagen, dass er einen Theil der Schuld an Sir Thomas Skipwith abgetragen hatte.

Aber nicht allein mit diesem Stücke, sondern auch mit einem zweiten wollte er sich erkenntlich zeigen, und dieses ist „Aesop“. Die *Comedy Aesop* wurde daselbst in derselben Saison aufgeführt und zwar zeitlich noch vor *„The Provoked Wife“*, einem Stücke, das in dem anderen Theater gespielt wurde; denn in dem Prolog zu letzterem

heißt es: „*Three plays at once proclaims a face of brass, No matter what they are; that's not the case; To write three plays e'en that's to be an ass.*“ Diese Stelle besagt unzweifelhaft, dass zwei Stücke bereits geschrieben und auch dem Publicum bekannt waren. Cibber sagt über die Zeit der Aufführung nur, dass es um dieselbe Zeit wie „The Provoked Wife“ oder nicht viel später dargestellt wurde. Es ist dies kein Beweis, aber auch kein Hindernis unserer Annahme. Cibber interessierte sich eben mehr für das Drury-Lane-Theater und kümmerte sich um die Aufführungen der anderen Bühne weniger. Wenn nun „The Relapse“, woran nicht zu zweifeln ist, zuerst gegeben wurde, so ist das nächste natürlich „Aesop“, und es musste in der eingangs erwähnten Saison zur Darstellung gebracht worden sein. Dazu kommt noch etwas anderes. In der Vorrede zu „Aesop“ wird auf die noch nicht beendigten Friedensverhandlungen, welche zu Ryswick gepflogen wurden, angespielt, und dieser Friede wurde am 20. September 1697 abgeschlossen.

„*Aesop*“ ist die Übersetzung und Bearbeitung von *Boursault's* „*Esope à la ville*“, einer sogenannten Schubladen-Komödie *(pièce à tiroir)*: eine Handlung im Hintergrunde; der Held derselben tritt aber so in den Vordergrund, dass er die wichtigste und erste Person ist; um ihn dreht sich alles, die Vertreter der verschiedensten Stände suchen ihn auf, um sich bei ihm Rath zu holen.

Wie bereits erwähnt, war es Vanbrugh um die Hebung des Theaters zu thun, welches noch junge und unerprobte Kräfte hatte. Wenn er nun ein französisches Schubladenstück überarbeitete und der Bühne übermittelte, so kam er der Leistungsfähigkeit des Theaterpersonales entgegen, welches damals aus einem bedeutenden Schauspieler, der alle anderen überragte, und einer großen Zahl weniger guter, unerfahrener Bühnenkräfte bestand; es konnte sich demnach jeder in dem Stück eine kleine Rolle wählen, die ihm in Anbetracht der Kürze nicht viel Schwierigkeiten machte; ferner hatte Cibber selbst aus mehrfachen Gründen die Eignung zur Darstellung der Titelrolle: 1. War er der beste Schauspieler im Theater: er konnte daher die Hauptrolle übernehmen; 2. in Bezug auf seine Gestalt und sein Äußeres war er für die Rolle des

moralisierenden und predigenden „Aesop“ wie geschaffen; er sagt in seiner „Apology“ (S. 148) von sich, dass er nicht allein eine magere und nicht wohlgestaltete Erscheinung war (allerdings setzt er hinzu *„tho' then not ill made“*), sondern auch einen dunklen, blassen Teint hatte.

Es drängt sich nun die Frage auf, warum Vanbrugh gerade dieses Stück wählte, von dem er im Prolog sagt, es sei *„barren of all the graces of the stage, barren of all that entertains this age“*, da nichts darin enthalten sei, was dem Zuschauer gefalle, sondern nur ermüdende Belehrungen. Die Antwort auf diese Frage dürfte in der Vorrede zu „Aesop“ zu lesen sein. Er erzählt dort, dass das Original, als es vor sechs Jahren in Paris aufgeführt wurde, anfangs nicht besonders gefiel, aber allmählich die Zuhörer so sehr fesselte, dass sie in immer größeren Scharen herbeikamen. Vanbrugh erwartete zwar wegen der nationalen Verschiedenheit der beiden Völker, nicht denselben Erfolg in England *(Their country abounds in cork, ours in lead)*, doch mochte ihn die begeisterte Aufnahme, die das Stück in Paris gefunden hatte, zur Ausführung der Arbeit veranlasst haben. Die Rücksicht auf die bestehenden Theaterverhältnisse und die Hoffnung auf einen ähnlichen Erfolg wie in Paris haben ihn also geleitet. Aber nach *Cibber's „Lives“* wurde das Stück nur kühl aufgenommen und nur acht- oder neunmal nacheinander gespielt; gleichwohl blieb es, wie aus *„Some Account“* hervorgeht, lange Zeit ein ständiges Repertoirestück des Drury-Lane-Theaters.

Mit *„The Relapse“* und *„Aesop“* nun hatte Vanbrugh seine dichterische Laufbahn auf dem Drury-Lane-Theater begonnen, um Sir Thomas Skipwith für eine Gefälligkeit eine Gegengefälligkeit zu erweisen.

In derselben Saison kurz nach „Aesop“ wurde, wie bereits erwähnt, in Lincoln's Inn Fields „The Provoked Wife“ gegeben. Wie Vanbrugh im Drury-Lane-Theater Rücksicht auf die Schauspieler genommen hatte, so auch hier. Allerdings war es hier nicht so sehr nothwendig; denn die Schauspieler dieser Bühne waren alle erprobt und tüchtig; wir erinnern an Betterton, die bekannte Bühnengröße dieser Zeit, an Mrs. Bracegirdle, den Liebling der Bühne, und Mrs. Barry, ferner spielten in dem Stück noch

Mrs. Bowman, die Tochter eines Freundes Bettertons, welche dieser in seinem Hause erziehen ließ, und die nach Curll eine sehr hübsche Erscheinung war. Verbruggen war jedenfalls von dem Drury-Lane-Theater in das Lincoln's Inn Fields Theater übergetreten; denn seinen Namen haben wir auch unter den Personen des „Relapse“ und „Aesop“ gefunden. Es war dies nicht unmöglich. Es existierte wohl ein Erlass des Lord Chamberlain seit der Mitte der Regierungszeit Wilhelms, dass kein Schauspieler irgendwelcher Truppe von einem Haus zu dem andern übertreten dürfe ohne Entlassung oder Erlaubnis des Lord Chamberlain; diese Verordnung aber wurde, wie Cibber erzählt, in einseitiger Weise behandelt, indem nämlich nur diejenigen Schauspieler bestraft wurden, welche von Lincoln's Inn Fields in das königliche Theater übergiengen, diejenigen hingegen, welche letzteres verließen und in das erstere eintraten, leer ausgiengen. Dies erklärte sich daraus, dass das neue Theater in Lincoln's Inn Fields unter dem Schutze einflussreicher Männer, wie des Lord Halifax und anderer Lords stand, kurz von der herrschenden Whigpartei protegiert war. Lord Halifax, der frühere Earl of Montague, war es, der, wie uns Congreve in seiner Widmung des Stückes „*The Way of the World*“ mittheilt, einen Kreis von berühmten Künstlern, Gelehrten und Dichtern um sich versammelte; der Conversationston in den Lustspielen Congreves ist nach der Angabe des Dichters selbst derjenige dieser vornehmen Vereinigung. Außerdem war Lord Halifax ein Freund und Bewunderer Bettertons, und bekanntlich hatten Congreve und Betterton zugleich mit Mrs. Bracegirdle und Mrs. Barry die Licenz des Theaters inne.

Auch Vanbrugh dürfte wohl diesem Kreise im Hause des Lord angehört haben, wenigstens seit der Aufführung des „Relapse“, da Cibber von dem Lord Halifax sagt, „dass er ein Freund sowohl wie ein Bewunderer des Sir John Vanbrugh war“. Ferner erzählt Cibber, dass „*The Provoked Wife*“ einmal bei Gelegenheit einer dieser Zusammenkünfte dem Lord vorgelesen wurde, als das Stück, noch nicht fertig ausgearbeitet, auf losen Blättern geschrieben war; es habe ihm sehr gut gefallen und er hätte Vanbrugh ersucht, es noch einmal durchzusehen und

auf dem Theater in Lincoln's Inn Fields aufführen zu lassen.

Wann dieses Stück entstanden ist, lässt sich nicht feststellen. Immerhin ist die Meinung Cibbers, dass es schon vor „The Relapse" geschrieben sein mochte, keineswegs unglaubwürdig.

„The Provoked Wife" ist ganz nach der Art der Lustspiele Congreves gehalten, einheitlich in der Anlage und Durchführung der Handlung. Was die Charaktere anbelangt, so hat Vanbrugh in diesem Stücke besonders zwei zu großer Vollendung gebracht, nämlich den verrohten, fast thierischen Schlemmer in Sir John Brute und das zimperliche, affectierte Dämchen, das immer von ihrer Französin begleitet ist, in Lady Fancyful. Für uns ist letzteres wieder von Interesse, da unser Dichter vielleicht wieder dieselbe Dame vor Augen hatte, die er in der Vorrede zu „Relapse" erwähnt, und die in dem bekannten kleinen Gedichte eine Rolle spielt.

Das Thema, das er in diesem Stücke behandelt, ist das der Unhaltbarkeit der Ehe in dem Falle, als der Gatte ein Mann ist nach der Art des Sir John Brute, auf der anderen Seite die Verherrlichung der *„constancy"* dem geliebten Gegenstande gegenüber, der unwandelbaren Treue auch dann, wenn der Gegenstand der Liebe in den Stand der Ehe eingetreten ist; „nur wenn ‚constancy' und die Einrichtung der Ehe zusammenfallen sei das wahre Glück vorhanden". Vanbrugh legt seiner Lieblingsfigur des Stückes folgende Worte in den Mund: *„Constant: Though marriage be a lottery, in which there are a wondrous many blanks; yet there is one inestimable lot, in which the only heaven on earth is written. Would your kind fate but guide your hand to that, though I were wrapped in all that luxury itself could clothe me with, I still should envy you"* (Act V, Scene 5). Dies war auch die Denkungsweise Vanbrughs in damaliger Zeit. Er war ein Feind der Ehe, ja er gieng so weit, dass er in dem Stücke sogar die Sache derjenigen Frauen vertrat, welche, durch das wüste Treiben ihrer Männer gereizt, die Ehe brechen.

Der Erfolg des Stückes war jedenfalls ein großer. (Cibber berichtet uns darüber nicht, er nennt es nur *„an*

excellent comedy"). Wir dürfen es schließen, da es von au: gezeichneten Schauspielern aufgeführt wurde und gerac Betterton eine Rolle spielte, die ihm besonders zusagte, d: des lärmenden und polternden Sir John Brute.

Am Schlusse des Stückes wurde ein Epilog gesproche: der von einem anderen Verfasser herrührt, wie die Überschri *„by another hand"* besagt. Dieser Epilog ist ganz eigenarti; Er besteht aus einem Gespräch, das, wie zufällig, aus de Stegreif von den beiden Lieblingen der Bühne, Mrs. Brac girdle und Mrs. Barry, geführt wird. Das Interesse an der selben liegt hauptsächlich darin, dass er uns Einblick g währt in die Theaterverhältnisse der damaligen Zeit: D Schauspielerinnen selbst bitten hier um die Gunst d Publicums in einer Weise, die heute höchstens in ga gewöhnlichen Volkssängergesellschaften möglich wäre. S machen die Zuhörer aufmerksam, dass am dritten und sechst Tage für sie gespielt werde, d. h. zu ihren Gunsten, u dass derjenige, der dieses Stück herabsetze, Gefahr lau nicht mehr hinter die Scene zugelassen zu werden, zei er aber seine Zufriedenheit dadurch, dass er an den l treffenden Tagen das Theater besuche, so würden sie wie mit ihm Frieden schließen und sich gegen ihn dankl erweisen; Mrs. Bracegirdle fügt in höchst leichtferti; Weise hinzu *„and we have wherewithal"*.

Das heitere, vielleicht etwas zu ausgelassene Mädcl sprach den Prolog. Hier erkennen wir wieder den ech Vanbrugh. Er stellt sich selbst als *„scribbling fool"* hin, welchen man ihn bald in der Öffentlichkeit bezeich werde und fügt hinzu:

„And that the satire may be sure to bite,
Kind Heaven inspire some venom'd priest to write!
And grant some ugly lady may indite."

Es klingt fast, als ob er die heftigen Angriffe, die einem Geistlichen ausgehen und seine Stücke treffen soll geahnt hätte, und wieder auf jene bekannte Dame anspie Und nun hält er sich dagegen auf, dass man so unbarmhe mit seinen Stücken umgegangen sei, dass man überha gegen Anfänger keine Rücksicht kenne; dies sei aber in England der Fall, andere Völker würden nur den

verbesserlichen Sünder geißeln, sonst aber in sanfter Weise die Fehler des Lehrlings in der Kunst zu verbessern suchen, damit er, wenn er wieder schreibe, sie vermeiden könne.

„*But 'tis not so in this good-natured town;*
All's one, an ox, a poet, or a crown. (Welche Zusammenstellung!)
Old England's play was always knocking down."

Ob nun Englands Bühne wirklich immer niedergedrückt wurde oder nicht, so viel ist gewiss, dass noch niemals ein so scharfer, so feuriger Angriff auf sie gemacht wurde wie kurz nach dem Erscheinen der beiden Stücke Vanbrughs: „*The Relapse*" und „*The Provoked Wife*". Seine scherzhafte Anrufung des Himmels: „*Kind Heaven inspire some venom'd priest to write!*" war erhört worden. Im Jahre 1698 trat ein „non-juring" Geistlicher der Hochkirche, Jeremy Collier, mit seiner epochemachenden Schrift auf „A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage together with the sense of antiquity upon this argument by Jeremy Collier, M. A." Die zweite Auflage ist „London 1698" erschienen; es ist jene Ausgabe, die uns zugebote stand.

Der Erfolg war, wie man schon daraus ersieht, dass wahrscheinlich in einem und demselben Jahre zwei Auflagen erschienen, ein sehr bedeutender. Was waren gegen diese Schrift die früheren Angriffe gegen die Bühne, unter denen *Blackmore's* „*Prince Arthur*" (1695) und „*King Arthur*" (1697) den hervorragendsten Rang einnehmen! Sie wurden von den Zeitgenossen wenig beachtet und von der Nachwelt vergessen. Colliers Schrift aber machte den mächtigsten Eindruck unter allen Gebildeten der damaligen Zeit und sie lebt fort als ein großartiges Denkmal der Polemik bis in unsere Tage.

Wie erklärt sich die mächtige Wirkung dieser Schrift?

1. War der Angriffspunkt thatsächlich ein solcher, der zur Polemik herausforderte. Die Verhältnisse der englischen Bühne waren derart, dass eine Änderung eintreten musste. Es war eine Verwilderung der Sitten eingetreten, es schienen die Schranken, die das Anständige vom Unanständigen, das Erlaubte vom Unerlaubten trennen, nicht mehr gefühlt zu werden; vor allem galt auf der Bühne die Ehe nicht mehr

für heilig und unantastbar, und der Ehemann wurde die am meisten verspottete Figur des englischen Lustspiels. Es wurden die Religion und ihre Vertreter, die Geistlichen, auf die Bühne gezogen und dort, wenn nicht gerade verhöhnt, so doch Scherz mit ihnen getrieben.

2. War der Angreifende selbst ein Mann, ganz und gar für das Polemisieren geschaffen. Starr und steif bleibt er bei der Überzeugung, die er sich gebildet hat und weicht keinen Finger breit von derselben ab; dem Hause Stuart hat er Treue geschworen, und er hält sie noch, als schon das Haus Hannover zur Regierung gekommen ist; trotz der Einkerkerung zur Zeit der Revolution bleibt er Jakob II. treu, und obgleich er wegen der bekannten feierlichen Lossprechung der gedungenen Mörder König Wilhelms geächtet wird, ändert er seine Königstreue nicht. Ebenso standhaft wie in der Politik ist er auch, hervorgegangen aus einer Priesterfamilie — sein Großvater und Vater waren Geistliche —, in Bezug auf die Religion ein felsenfest überzeugter Diener Gottes.

In dieser Schrift werden namentlich die bedeutendsten Vertreter des Lustspieles einer scharfen Kritik unterzogen, wie Wycherley, Congreve, Dryden und insbesondere Vanbrugh. Wir werden zwar bei Besprechung der betreffenden Lustspiele Vanbrughs noch des näheren auf die einzelnen Punkte, die Collier angreift, zurückkommen, aber zum Verständnis des Dichters ist es nothwendig, jetzt schon im allgemeinen auf die hauptsächlichsten Fehler einzugehen, die den Dichtern der damaligen Zeit und speciell Vanbrugh vorgeworfen werden.

In der Einleitung stellt Collier die Bühne und die Bühnendichter als die Verderber des Zeitalters hin; denn sie stiften nicht allein Zügellosigkeit und Ausschweifung in den weitesten Kreisen, sondern sie verbreiten auch den Unglauben, indem sie die höchsten Principien der Menschen untergraben; und gerade das stellt er als den größten Schaden, den die Bühne anrichtet, hin.

Die Überschriften der einzelnen Capitel sagen uns am übersichtlichsten den Inhalt:

I. Capitel: The smuttiness of the language. II. Capitel: The profaneness of the stage; *a)* cursing and swearing;

b) abuse of religion and Holy Scripture. III. Capitel: The clergy abused by the stage. IV. Capitel: Immorality encouraged.

In jedem einzelnen der Capitel wird Vanbrugh hart mitgenommen, besonders aber in denjenigen, die von der Religion und den religiösen Dingen handeln. Im I. Capitel und im II. Capitel *a)* kommt er noch am glimpflichsten weg; thatsächlich waren in den beiden Punkten seine Fehler keine großen. Aber umso schlechter ergeht es ihm im II. Capitel *b)* und im ganzen III. Capitel.

Collier wirft ihm vor, dass er die Religion und die Heilige Schrift auf die Bühne bringe, um sie lächerlich zu machen und über sie zu spotten. Es muss zugegeben werden, dass Vanbrugh wie kein anderer Lustspieldichter dieser Zeit unendlich oft Worte der Heiligen Schrift gebraucht und Anspielungen auf sie macht, ja kleine Erzählungen aus derselben entnimmt und für seine Zwecke verändert.

Colliers Hauptangriff richtet sich mit Recht gegen die Behandlung der Geistlichen in Vanbrughs Stücken. Es war nichts Neues, dass Geistliche auf die Bühne gebracht oder Laien in priesterlichen Kleidern eingeführt wurden und sich durch ihre schlechte Handlungsweise dem Gespötte der Zuschauer preisgaben, aber so schlecht wie in den beiden Stücken Vanbrughs war dieser Stand noch nie weggekommen. Ein Beispiel bietet uns eine Scene in „*The Provoked Wife*“: Sir John Brute, der in Gesellschaft ausschweifender Lords den Abend und einen guten Theil der Nacht verbracht hat und nun mit seinen Freunden die Straßen der Stadt singend und lärmend durchzieht, wobei die derbsten Spässe getrieben werden, erlaubt sich den Scherz, die Kleider eines Geistlichen anzulegen, die Wache herauszufordern und sich derselben zu übergeben, damit die Schande einmal auch auf den Stand der Priester falle; dabei flucht und schimpft er in Ärgernis erregender Weise; kurz, er geberdet sich auf die roheste und gemeinste Art. Voll Entrüstung ruft Collier, nachdem er dies erzählt hat, aus: „*This is rare protestant diversion, and very much for the credit of the reformation!*“

Im IV. Capitel wendet er sich, da er dem „Relapse“ einen eigenen Abschnitt widmet, nur gegen „*The Provoked Wife*“ und zwar besonders gegen die erwähnte „constancy“,

die er nennt „*alias Whoring*“. Es ist interessant, am Schlusse des Capitels die Meinung zu hören, die Collier von der Natur eines Lustspiels hat. Er schließt sich hierin Dryden an, dass jedes Stück ein wahres Bild des menschlichen Lebens geben soll, nur fügt er noch die interessante Frage hinzu: „*Why are not the decencies of life and the respects of conversation observed? Why must the customs of countries be crossed upon, and the regards of honour overlooked. What necessity is there to kick the coronets about the stage, and to make a man a Lord, only in order to make him a coxcomb? I hope the poet don't intend to revive the old project of levelling, and vote down the House of Peers.*“ Sind das nicht Worte eines Tory an einen Whig?

Collier widmet unserem Dichter noch ein eigenes Capitel und zwar seinem „*Relapse*“. Nach den Specialbemerkungen über „*Amphitrion*“, „*King Arthur*“ und „*Don Quixote*“ folgen die „*Remarks upon the Relapse*“.

Hier verwirft er die Fabel, die Moral und die Charaktere des Stückes. Er zeigt, dass die Haupthandlung nicht diejenige ist, die man auf den Titel hin erwarten würde, dass die Moral lasterhaft, dass die Führung der Handlung unwahrscheinlich und unmöglich ist, und dass die drei Einheiten verletzt wurden; er unterwirft die einzelnen Charaktere einer zersetzenden Kritik, geht dann auf die Nebenhandlung über und äußert sich auch über diese in abfälliger Weise. Er schließt die Betrachtung dann mit jenen Worten, die Vanbrugh in der Vorrede zu seinem „Relapse“ gebraucht hatte, und in emphatischer Weise wiederholt er den Vorwurf, den Vanbrugh dort zu beseitigen suchte. „*Yes*“, sagt er, „*The shining graces are blasphemy and bawdy*“ und fährt fort: „*together with a mixture of oaths and cursing*“; er nennt die Sprache, die Vanbrugh in der Vorrede geführt hatte, „*a bear-garden language. The relapser would do well to transport his muse to Samourgan*“ (eine Anstalt zur Zähmung von Bären. Anm. der Ausgabe von 1698) „*There 'tis likely he might find leisure to lick his abortive brat into shape; and meet with proper business for his temper and encouragement for his talent.*“

Wie man schon aus diesen wenigen Schlussworten ersieht, hat Collier unseren Dichter keineswegs liebenswürdig

handelt. Vanbrugh dürfte in dieser Schrift wohl am
hlechtesten weggekommen sein, obwohl es schwer ist, in
ıer so leidenschaftlich geschriebenen Polemik die einzelnen
'ade der Schärfe zu unterscheiden. Sei es aber wie immer,
viel ist gewiss, dass der englischen Bühne und ihren Ver-
tern, den Dichtern und Schauspielern, ein Schlag versetzt
rden war, der sie betäuben musste. Die ganze Stadt sprach
n dem Geistlichen; am meisten die Bühnenschriftsteller,
auch auf eine passende Antwort dachten. Massenhaft er-
ıienen Entgegnungen; aber freilich, was waren sie gegen-
er einem so großen Gegner, gegen die gerechte Sache,
dieser vertrat! Settle, Dennis, Drake und Dr. Filmer
hrieben Erwiderungen; Congreve ließ seine Vertheidigung
scheinen unter dem Titel: *„Amendements of Mr. Collier's
lse and imperfect citation from the ‚Old Bachelor' and the
ouble Dealer'"*, und Vanbrugh endlich erwidert mit seiner
Vindication of the Author of the ‚Relapse'".

Leider war uns diese Schrift, die jedenfalls in den
iden Gesammtausgaben gedruckt ist, nicht zugänglich;
ir mussten die hauptsächlichsten Punkte derselben aus der
ermaligen Erwiderung Colliers entnehmen, welche den
itel führt: *„A Defence of the Short View of the Profaneness
d Immorality of the English Stage, being a Reply to Mr. Con-
eve's ‚Amendments' and to the ‚Vindication of the Author of the
Relapse«'. London. 1699."*

Aus dieser Schrift kann man nun mit Leichtigkeit
gewisser Weise die *„Vindication"* Vanbrughs reconstruieren,
Collier meistens die Stellen, die er widerlegen will,
örtlich anführt. Wegen der großen Wichtigkeit dieser
indication für das Verständnis unseres Dichters seien
e Hauptpunkte derselben angeführt: Mit einer gewissen
ichtigkeit geht Vanbrugh die ganze Schrift Colliers durch
d vertheidigt sich in ähnlicher Weise wie in der Vorrede
seinem „Relapse". Dort hatte er die Angreifer herab-
setzt, ohne auf seine eigenen Fehler näher einzugehen
er sie gar zu beklagen; hier folgt er Punkt für Punkt
n Ausführungen des Polemikers und sucht seine als Ver-
echen hingestellten Fehler als leichte Vergehen oder als
rechtigte Dinge hinzustellen. Diese Punkte sind folgende:

1. Er leugnet, dass er gar so sehr fluche; sein stärkster

Fluch wäre das „*Gad*“ des Lord Foppington und gelegentlich „*I Gad*“, von Miss Hoyden, einer Figur in „The Relapse“, gesprochen.

2. Wenn er die Heilige Schrift auf die Bühne gebracht habe, so sei das nichts Unrechtes; denn man könne doch eine Erzählung, einen Satz oder einen Ausdruck, der in der Heiligen Schrift vorkommt, auch auf der Bühne wiederholen oder sich darauf beziehen. Diese Dinge erschienen auch an dem Orte nur als das, was sie ihrer Natur nach seien, nicht aber burlesk.

3. Die schlechte Behandlung, welche die Geistlichen in dem Stück erfahren hätten, sei berechtigt. Wozu brauche dieser Stand die Rechte und die Privilegien, die er besitze! „*Religion is not a cheat, and therefore has no need of trappings*“. Hinweg! ruft er aus, mit allem unnützen Flitterwerk! Frömmigkeit, Gelehrsamkeit, Barmherzigkeit und Demuth stünde der Geistlichkeit besser und würde sie eher vor Vernachlässigung schützen als Macht und Revenuen.

4. In Erwiderung auf die Ansicht Colliers von dem Zweck der Bühne und des Lustspiels gibt er seine Meinung in folgender Weise wieder: „*The business of Comedy is to shew people what they should do by representing them doing what they should not do. Nor is there any necessity to explain the moral to the audience.*“

5. Bezüglich der „*Remarks upon the Relapse*“ gesteht Vanbrugh einige Irrthümer ein und berichtigt thatsächlich Folgendes: Die Haupthandlung sei nur dazu da, um die Zuhörer zu unterhalten und zu zerstreuen; die Nebenhandlung aber, die dem ganzen Stücke den Titel gegeben habe, sei ihm die Hauptsache, und es komme ihm darin direct auf eine moralische Wirkung an, die demnach immer nur in eine Unterhaltung eingeflochten, zur Darstellung gebracht werden sollte.

Aus dem Ganzen geht nun die Absicht des Dichters hervor, die er bei seinen theatralischen Bestrebungen immer an den Tag legt. Er will auf die Moral des Volkes einwirken, daran ist nicht zu zweifeln; er will aber keineswegs durchaus moralische Stücke schreiben, sondern diese Wirkung nur in einem Theile derselben erzielen, der in einer Menge von heiteren und lustigen Scenen eingeschlossen sein soll, die

ein Bild der Zeit geben, wie sie ist, nicht wie sie sein soll; auch dadurch übrigens, dass er die Schlechtigkeit der Zeit auf der Bühne vorführte, wollte er, wie er es selbst ausführt, auf indirecte Weise wirken.

Die Moral allerdings, die er predigt, ist nicht die Colliers, sondern die Vanbrughs, himmelweit verschieden von der ersteren; und von seinem Standpunkte hatte Collier recht, wenn er sagte: „*The Poet (Vanbrugh) is not much better than the Man*“. Doch davon später.

So hatte Vanbrugh in kühner und herausfordernder Weise den Anschuldigungen des Polemikers geantwortet. Schon im Jahre 1699 erschien daher die abermalige Erwiderung Colliers, deren Titel wir bereits angegeben haben. Die Entgegnungen auf die Vertheidigungsschriften anderer folgten später. Dass diese „*Defence of the Short View*“ nicht ein Jota von Vanbrughs „*Vindication*“ bestehen ließ, ist wohl im voraus anzunehmen; doch auch darüber wird, soweit es thunlich ist, im späteren Verlaufe der Darstellung gehandelt.

Dieser „*Short View*“, eine Wohlthat und ein Glück für die englische Bühne, war für Vanbrughs dichterisches Wirken von größtem Nachtheile. Von der Zeit an hört die eigentliche dichterische Thätigkeit Vanbrughs auf, und erst am Abende seines Lebens nimmt er sie wieder auf. Wenn er auch lächelnd seine Vindication geschrieben hatte, so war ihm doch die Sache nicht gleichgiltig gewesen; er mochte seine Überzeugung allerdings nicht geändert haben, aber zur selbständigen Dichtung hatte er keine Lust mehr und konnte sie nicht haben; denn seine dichterische Muse hätte wieder nichts anderes hervorbringen können als Stücke ähnlicher Art, die wieder angegriffen worden wären. Dazu kommt auch, dass das Theater nicht mehr so besucht wurde, wie vor dem Erscheinen dieser Schrift, dass die Damen, wie Cibber erzählt, der ersten Aufführung neuer Stücke ferne blieben, bis sie erfuhren, ob sie es, ohne an ihrer Frauenehre Schaden zu leiden, besuchen könnten. Allerdings hatten die besonders neugierigen Damen den Ausweg, maskiert in das Theater zu gehen.

Wenn Vanbrugh auch das Dichten im eigentlichen Sinne des Wortes aufgegeben hatte, so hatte er doch die Bühne nicht verlassen, und seine Bestrebungen, von den

Brettern aus auf die Zuschauer moralisch (in seiner Art) zu wirken, dauern fort. Damit er aber vor Angriffen sicher war, wählte er das Feld der Übersetzung und Bearbeitung anderer Stücke.

Während der Saison 1697/98 und 1698/99 war kein neues Vanbrughisches Stück über die Bretter gegangen. In dieser Zeit taucht George Farquhar als eine neue Erscheinung unter den Bühnendichtern auf. Erst in der Saison 1699/700 und zwar im Jahre 1700 wird im Drury-Lane-Theater *Fletchers* „Pilgrim“, von Vanbrugh überarbeitet, aufgeführt. Während dieser Pause von zwei Jahren waren in dem genannten Theater manche Veränderungen vor sich gegangen, die zum Theil durch die Schrift Colliers hervorgerufen wurden. Einige Schauspielerinnen hatten die Bühne verlassen und andere waren neu eingetreten; unter den ersteren ist Miss Cross zu nennen, welche in „*The Relapse*“ die Rolle der Miss Hoyden gespielt hatte, unter den letzteren Mrs. Oldfield, die gefeierte Bühnenkünstlerin des beginnenden 18. Jahrhunders. Cibber erzählt in seiner „Apology“, in welcher Weise dieses Mädchen zur Bühne kam; es ist daraus zu ersehen, dass sich hauptsächlich die Bühnendichter um ihre Schauspieler kümmerten, nicht die „*Patentees*“ und Directoren. „Farquhar, der sie zufällig in einem benachbarten Gasthause getroffen hatte, sei zuerst auf sie aufmerksam geworden; er habe sie hierauf Vanbrugh vorgestellt, und diesem sei es gelungen, sie durch vieles Zureden für die Bühne zu gewinnen. Dies sei im Jahre 1699 geschehen. Mrs. Oldfield sei ein Jahr lang eine ‚*mute*‘ geblieben, bis ihr Vanbrugh die erste bedeutende Rolle gegeben habe. Diese Rolle sei die der Alinda in seinem überarbeiteten Stücke ‚*The Pilgrim*‘ gewesen.“

Nicht allein auf der Bühne, auch im Zuschauerraume waren Veränderungen vor sich gegangen. Im Parterre saßen jetzt neben den Kritikern und jungen Dichtern noch Leute, die Sorge zu tragen hatten, alle Anstößigkeiten in der Handlung oder im Ausdruck bezüglich der guten Sitte niederzuschreiben und den maßgebenden Factoren mitzutheilen, eine Einrichtung, die dann später durch die Königin Anna beseitigt wurde. Ferner ist noch zu erwähnen, dass der „Master of the Revels“, welcher früher allen Stücken

die Licenz ertheilte, von nun an mit großer Strenge vorgieng; er pflegte jetzt ganze Scenen, in denen lasterhafte und unmoralische Charaktere vorkamen, zu streichen.

Was das von Vanbrugh bearbeitete Stück anbelangt, so können wir uns nur an die Angaben halten, die von *Cibber* und von *Ward* (English Dramatic Literature II. 202/3, 221) gemacht worden sind, da uns dasselbe nicht zugänglich war. Vor allem ist der Blankvers in Prosa verwandelt, jedenfalls in eine Prosa, die, wie in allen Stücken Vanbrughs, leicht und fließend ist. Ferner hat er einige Zuthaten gemacht und zwar in den Narrenscenen.

Die Umarbeitung soll im großen und ganzen keine wesentliche gewesen sein und ist daher als solche von geringerem Interesse. Viel interessanter für uns sind an dem Stücke die Zuthaten, die von dem gefeierten Dichter der Restaurationszeit, von John Dryden, hinzugefügt wurden. Es sind dies: ein Prolog, ein Epilog, ein Dialog zwischen zwei närrischen Verliebten u. a.; ferner eine „*secular masque*". Dryden stand bekanntlich damals am Ende einer glänzenden Laufbahn, er hatte sich den größten Ruhm unter den lebenden Dichtern erworben und war ebenso ausgezeichnet in der Tragödie wie in der Komödie, auf lyrischem wie auf epischem Gebiete; schließlich war und ist er berühmt durch seine Prologe und Epiloge. Sind letztere schon an und für sich kleine Kunstwerke und als solche einer Betrachtung wert, so sind es speciell diese beiden, weil sie wegen ihres besonderen Inhaltes die vollste Würdigung verlangen. Hier handelt es sich nämlich um eine Antwort auf die Schriften Blackmores und Colliers aus dem Munde eines der geachtetsten und angesehensten Dichter seiner Zeit, auf welchen auch alle die bekannten Vorwürfe gefallen waren. Blackmore wird im Prolog, Collier im Epilog vorgenommen. Jener wird mit dem schärfsten Spotte behandelt; dieser wird nicht verspottet, sondern gegen seine Angriffe werden Rechtfertigungen gesucht. Im Prolog wird ausgeführt, wie Blackmore noch immer keinen Platz finden könne unter den Narren auf der Bühne; denn er habe noch viel zu wenig dummes Zeug geschrieben; nicht jeder Narr in der Stadt sei geeignet, zum Helden eines Stückes gemacht zu werden, kaum fänden sich zwei unter

zehn; er müsse noch mehr Albernheiten schreiben,
könne er erst auf eine solche Ehre rechnen.

Im Epilog haben wir die einzige Antwort Dr
auf Colliers *„Short View“*, zwar kurz und allgemein geh
doch von größtem Interesse. Collier hatte bekanntlic
Bühne als Verderberin der Sitten hingestellt, Dryden
dies zurück und führt als Ursache der Entsittlichun
Rückkehr des verbannten Hofes an. „Dieser habe mit s
Günstlingen die Töchter und Frauen der Stadt ver
das Theater sei nur, um weiter bestehen zu können,
Wunsche des Hofes nachgekommen, wenn es Handlı
auf die Bühne brachte, die dieselben Höflinge selbst
führten; die Dichter hätten, fast dazu gezwungen, s
zügellose Stücke geschrieben.“ „Jetzt aber“, fährt er
„wollen dieselben Leute uns zur Ruhe mahnen und die
schließen, bei denen früher alle Laster nackt hereingel
wurden. Das ist ein unnützes Beginnen. Wir könne
verändern, aber mit einem Schlage verbessern könne
uns nicht; wenn man die gegenwärtige Bühne dulc
werde es im kommenden Zeitalter besser gehen; abe
Veränderungen müssten langsam vor sich gehen, gar ma
Unerlaubte müsse noch eine Zeit bestehen“; und D
hängt die Frage an: „Was würdet ihr sagen, wenn
die Reform damit begänne, dass man die Unterhaltı
hinter der Scene verböte?“ Wie man sieht, liegt eine
lichkeit mit den Gedanken Vanbrughs vor über die
die Bühne zu reformieren. Was das eingeflochtene Ma
spiel anbelangt, (vergl. Ward II. 203) so war es best
am Schlusse des Jahrhunderts gesprochen zu werde
ist nun eine bekannte Thatsache, dass vor 1582 allg
der Julianische Kalender Geltung hatte, nach welche
25. März ein neues Jahr begann. Dieser alte Kalende
Style) hatte in England noch viele Jahre Geltung un
1752 fand der neue Stil, der durch die Reform des Pa
Gregor XIII. eingeführte Kalender, daselbst allgemeine
nahme. Man muss daher die erste Aufführung des St
am 25. März 1700 ansetzen; die dritte Aufführung fa
Gunsten Drydens statt. Das Stück, welches auch am 6
desselben Jahres als Benefiz-Vorstellung der Mrs. Ol
gegeben wurde, erhielt sich in dieser von Vanbrugh ı

arbeiteten Form noch sehr lange, nach Ward II. 203 bis zum Jahre 1812.

Cibber erzählt uns, dass gerade er auserlesen wurde, den Prolog und Epilog zu sprechen, von denen er sagt, sie waren *„written so much above the strain of common authors"*, und er thut sich darauf sehr viel zugute; denn seine Collegen betrachteten dies als etwas ganz Außerordentliches. Am meisten aufgeregt war darüber Wilks, der es als eine Beleidigung gegen alle anderen Schauspieler auffasste, wenn man nur einen einzigen für geeignet fände, als Sprecher des Prologs und Epilogs aufzutreten. Cibber wollte auf das hin von der Bevorzugung zu Gunsten des eben Genannten zurücktreten; doch bestand Vanbrugh darauf, dass er den Sprecher machen solle, weil er es ihm schon versprochen hätte. Von nun an bemühte sich Wilks immer, wie Cibber weiter erzählt, das erste Anerbieten eines Dichters zu erhaschen. Er spricht ferner noch über die Schwierigkeit, Prologe zu sprechen und, wie Betterton sich in dieser Hinsicht ausgezeichnet hätte. Vanbrugh stand also mit Cibber auf ziemlich gutem Fuße.

In demselben Jahre wurde nach *„Some Account"* noch ein Stück Vanbrughs im Drury-Lane-Theater aufgeführt, nämlich „The False Friend". Jedenfalls ist dieses später anzusetzen als das vorhergehende, weil unter den Schauspielern nicht mehr Joe Haines erscheint, eine sehr beliebte Figur, die nie fehlen durfte, die auch noch im Repertoire des *„Pilgrim"* auftritt; wir erfahren auch, dass er in diesem Jahre gestorben ist. Man kann also sein Fehlen im Theaterzettel mit dem Tode oder mit einer Krankheit des Schauspielers in Zusammenhang bringen. Es ist daher auch möglich, dass *„The False Friend"* erst im Herbst oder Winter, also in einer neuen Saison gespielt wurde. In *Cibber's „Lives"* ist als Jahr der ersten Aufführung 1698 angegeben; es wäre dies nur anzunehmen, wenn *„Some Account"* in dem Falle nicht die erste Aufführung verzeichnet hätte, sondern eine spätere, was kaum zutreffen wird.

Wenn Leigh Hunt dagegen 1702 ansetzt, so ist dies ganz ausgeschlossen, weil eben in „Some Account" das Stück schon 1700 erwähnt wird; überdies ist nicht zu ersehen, wonach Leigh Hunt seine Angabe gibt, sie scheint fast willkürlich.

In diesem Stücke hatte Cibber wieder eine ihm zusagende Rolle gefunden, die des vornehmen, leichtsinnigen Lebemannes, des Don John: Wilks spielte den Helden des Stückes, Don Pedro, wenn man von dieser Figur als vom Helden sprechen kann; Mrs. Oldfield, Mrs. Rogers und Mrs. Kent hatten die einzigen Frauenrollen in Händen. Auch ein neuer Schauspieler, Captain Griffin, war aufgetreten, der in den früheren Theaterzetteln nicht erscheint. Dieser Captain Griffin sprach auch den Prolog. Er wendet sich direct an die „*dread reformers of an impious age*“, die durch ihre scharfen und schneidenden Worte und Drohungen eine neue Moral predigen, und fordert sie auf, nich getrennt von der Bühne zu wirken, sondern mit ihren Be strebungen Hand in Hand zu gehen. Das sei aber nur dan möglich, wenn das Theater stärker besucht werde; an mor lischen Vorstellungen werde es nicht fehlen, so würde z. heute gleich ein vielleicht zu moralisches Stück gegeb Wenn sich alle vereinigten und die Bedingungen erfüllt die den „Bühnenstaat“ stützen können, nämlich die, da sie „*hundred squadrons of the fair*“ in das Theater schickt so würden sich die Dichter bereit erklären, von dies Stelle aus auch auf die verdorbenen Sitten bildend z wirken, allerdings nicht barsch und unvermittelt, sonder sanft und allmählich:

„*We'll tickle 'em where you would make 'em bleed;*
In sounds less harsh we'll teach 'em to obey;
In softer strains the evil spirit lay,
And steal their immorality away.“

Worin besteht nun die Moral des Stückes? 1. Don Joh hat seinen Freund Don Pedro in schmählicher Weise be trogen; statt seine Braut zu schützen, hat er einen Angri auf ihre Ehre gemacht; er wird daher wie durch die Götti Nemesis selbst in der Dunkelheit von seinem eigenen Freund aus Versehen getödtet; der Schurke wird also bestraf 2. Die Braut Don Pedros ist von ihrem Vater dazu bestimm worden, diesen und keinen anderen zu heiraten, obwo sie ihr Herz einem anderen geschenkt hat; sie gehorch zuletzt dem Willen des Vaters mit den Worten: „*Where I 'v given my hand, I'll give my heart.*“

Es wird also in dem Stücke 1. ein vornehmer Weiberheld, ein schurkischer Roué nicht nur lächerlich gemacht und allenfalls geohrfeigt, wie dies früher immer geschehen ist, sondern geradezu getödtet; 2. geht ein Mädchen eine Heirat ein, zu der sie keine Neigung fühlt, die nur von ihrem Vater gewollt ist. Letzteres ist wohl sehr auffallend, da dieser Gedanke durchaus nicht an Vanbrugh gemahnt. Er ist ja ein Feind der Ehe, wie wir aus *„The Provoked Wife“* gesehen haben; ausgenommen ist nur der Fall, dass Liebe und Heirat zusammenfallen. Hier geschieht dies aber eigentlich nicht. Daraus erklärt sich nun auch, dass der Dichter im Epilog, welchen Mrs. Oldfield spricht, die Treue der Braut bezweifelt; der einzige Fehler des eigentlichen Liebhabers des Mädchens, sagt Vanbrugh, sei gewesen, dass er nicht die nöthige Energie gehabt habe; hätte er bei ihr eingebrochen, wie es Don John gemacht hat, so hätte sie sich ihm gewiss ergeben und wäre nicht die erzwungene Heirat eingegangen. Das Stück ist eine Übersetzung von Dancourts „La Trahison Punie“, aber eine sehr freie uud vielfach umgearbeitete; die beiden früher erwähnten Punkte sind erst von Vanbrugh in dieser Weise durchgeführt. Der Erfolg des Stückes war kein bedeutender. Guildon erzählt in seinem *„Companion to the Playhouse“*, dass am vierten Tage der Aufführung Cibber unglücklicherweise verletzt wurde, sodass er einige Zeit nicht auftreten konnte.

Wenn bis jetzt die Zeit der ersten Aufführung eines Stückes mit ziemlicher Genauigkeit angegeben werden konnte, so ist dies bei den nun folgenden Stücken zum großen Theile nicht der Fall. Allerdings kann man durch Vermuthungen den wirklichen Daten näherkommen, aber volle Gewissheit hat man nicht, ob sich die Sache nicht doch anders verhält.

Vanbrugh übersetzte die Farce Dancourts „La Maison de Campagne“, und diese Übersetzung, die den Titel „The Country-House“ führt, wird in *„Some Account“* zum erstenmal erwähnt im Repertoire des Jahres 1704/5 und zwar unter dem 16. Juni 1705. Zugleich aber wird darauf hingewiesen, dass unter den Rollen der Mrs. Ver-

bruggen, welche im Jahre 1703 gestorben ist, auch die Rolle der Mad. Bernard, einer der Hauptfiguren dieses Stückes, aufgezählt wird. Es geht daraus hervor, dass diese Farce jedenfalls vor 1703 aufgeführt wurde und, wie man wohl mit Recht annehmen darf, auch zum erstenmale in demselben Theater, wo es zum erwähnten xtenmale gegeben wurde. In „*Some Account*" wird weiter angeführt, dass es ungefähr in der Zeit von 1700 bis 1703 üblich war, auf den Theaterzetteln eines neuen Stückes nicht mehr die Namen der Schauspieler zu schreiben, sondern nur die der Tänzer und Sänger.

Man darf daher vielleicht wegen des Umstandes, dass in dieser Farce eine Aufzeichnung der Personennamen fehlt, welche sonst immer mit größter Genauigkeit gegeben wird, schließen, dass sie auch ursprünglich gefehlt habe, und daher das Stück in einer Zeit zum erstenmale zur Darstellung gebracht wurde, wo dieser Brauch in Schwung war, also zwischen 1700 und 1703; wir wären sogar geneigt speciell das Jahr 1700 als Zeit der ersten Aufführung anzunehmen; später folgende Ausführungen werden dies erklären.

Die Veröffentlichung des Stückes fällt nicht vor 1715 auch in den Gesammtausgaben ist es gedruckt, aber ohne die Namen der Darsteller und ohne irgend eine Andeutung dass es aufgeführt wurde. „*The Country-House*" ist eine ganz gewöhnliche Farce in zwei Acten, die gar keine weitere Bedeutung hat, als dass sie uns die Vorliebe Vanbrughs für das Farcenhafte überhaupt bekundet.

Setzen wir vorläufig nur hypothetisch die ebenerwähnte Farce in das Jahr 1700, so kann man sagen, dass Vanbrugh mit dem Drury-Lane-Theater von der Zeit angefangen nicht mehr in Verbindung getreten ist. In diesem Umstande sehen wir eine nicht unbedeutende Stütze unserer Hypothese. Es ist kaum glaublich, dass sich Vanbrugh nach dem Jahre 1700 an dieses Theater mit einer so schwachen Leistung gewendet hätte, da er damals seine Kräfte voll und ganz dem anderen Theater zugewendet hatte.

Wie ist es nun zu erklären, dass Vanbrugh mit dem Drury-Lane-Theater gebrochen hatte? Eine bestimmte Antwort lässt sich auf diese Frage wohl nicht geben; ob daran

der Misserfolg des „*False Friend*“ schuld war oder, was uns wahrscheinlicher scheint, der Überdruss an dem bekrittelnden und immer unzufriedenen Publicum dieses Theaters, oder ob ihn die architektonischen Arbeiten so sehr in Anspruch nahmen, dass er keine Zeit für die Bühne übrig hatte; genug an dem: Thatsache ist, dass er für einige Zeit keine neuen Stücke hervorbringt und dass er dann später wieder mit dem Theater in Lincoln's Inn Fields in Fühlung tritt, das er bis jetzt nur mit einem Stück „The Provoked Wife“ beschenkt hatte.

Seit dem Erscheinen des „*Short View*“ hatte das Publicum kein Gefallen mehr an den Stücken oder durfte es vielmehr nicht haben. Die „Patentees“ und Bühnendichter konnten thatsächlich nichts anderes thun als überhaupt die Schau- und Lustspiele von der Bühne verbannen und dafür Seiltänzer, Gaukler, Taschenspieler und Sänger auftreten lassen; nur sehr wenige eigentliche Theaterstücke giengen damals über die Bretter. Unter diesen wenigen müssen allerdings die prächtigen Lustspiele Farquhars genannt werden. Aber man kann sagen, die Ära „Vanbrugh-Cibber“ (d. h. im Drury-Lane-Theater) war mit dem Jahre 1700 vorüber und es hatte die Ära „Farquhar-Wilks“ begonnen, welche freilich auch in eine ungünstige Zeit der Theaterverhältnisse fiel.

Wir wenden uns nun dem anderen Theater zu, dem Theater in Lincoln's Inn Fields. Betterton hatte einige Jahre hindurch nach der Übersiedlung in das neue Schauspielhaus mit seiner Gesellschaft einen nicht geringen Erfolg gehabt; denn, selbst tüchtige Schauspieler, die ihre Sache vollkommen verstanden, hatten sie auch ein Publicum vor sich, das nicht gegen die Dichter, sondern für die Dichter war, also gerade entgegengesetzt dem Drury-Lane-Theater. Unter dem Publicum befanden sich hauptsächlich die Schöngeister der Stadt, die Whigs, die ihre Zusammenkünfte in dem berühmten Will'schen Kaffeehaus in Covent-Garden hatten oder sich in verschiedenen Clubs vereinigten. Ein besonders hervorragender Club dieser Partei war der sogenannte Kit-Kat-Club, so genannt nach dem Gastwirt Christopher Kat, in dessen Hause sich die Mitglieder versammelten. (Spence's „Anecdotes“ 256.) Dieses ganz unschein-

bare Haus befand sich in Shire Lane und wurde anfangs von wenigen, meist Adeligen, wegen des Umstandes besucht, weil der Eigenthümer ausgezeichnete Hammelpasteten bereiten konnte; daher auch der Name Kit-Kat-Club gewählt ist. Wenn auch der Club hauptsächlich für die Geselligkeit bestimmt war, so wuchs doch seine Bedeutung immer mehr, bis er sowohl in politischen wie literarischen Dingen maßgebend wurde. Er vereinigte schließlich die angesehensten Männer der Stadt in sich.

Diesem Club gehörte auch unser Dichter an. Wann er beigetreten ist, kann man nicht bestimmen, aber wahrscheinlich um diese Zeit oder noch früher; denn, wie wir sehen werden, waren gerade Mitglieder dieses Clubs seine besten Freunde, und außerdem spielte er eine bedeutende Rolle unter denselben. Schon früh musste er auch dort seine Gönner kennen gelernt haben, wie: den Herzog von Marlborough und den Earl of Carlisle.

In diesem Club trat er auch mit Congreve und Garth in näheren Verkehr. Spence citiert folgende bemerkenswerte Stelle in seinen „*Anecdotes*“ auf Seite 35 „*Garth, Vanbrugh and Congreve were the three most honest hearted, real good men of the poetical members of the kit-kat club.*“ Wir dürfen noch hinzufügen, dass sich diese drei Männer, welche die gleichen edlen Eigenschaften vereinigt hatten, noch inniger aneinander geschlossen haben. Vanbrugh gibt nämlich sein nächstes Stück „*The Cornish Squire*“ dem Lincoln's Inn Fields Theater, an dessen Leitung Congreve mitbetheiligt ist, und Garth schreibt den Prolog zu dem Stück; sie hatten sich also gegenseitig unterstützt.

Zunächst ist hervorzuheben, dass „*The Cornish Squire or Squire Treloobу*“ wieder kein Originalwerk, sondern eine Übersetzung und noch dazu eine ziemlich (wenigstens sachlich) genaue Übersetzung eines Molière'schen Stückes ist des „M. de Pourceaugnac“. Diese Thatsache hängt nur wieder mit den reformatorischen Bestrebungen der Zeit zusammen. Immer und immer wurde von den Gegnern der Bühne darauf hingewiesen, dass das Theater in Frankreich reformiert wäre, während es in England verdorben sei schon Burnet hat dies in seiner „*History of his own time*“ ausgesprochen, und das zieht sich immer fort und fort

Daher griff man zu französischen Stücken, um im voraus jeden Vorwurf der Ungehörigkeit zu bannen.

Colliers Schrift hatte ja noch immer fortgewirkt; am 24. Juni 1704 erschien sogar ein Erlass der Königin Anna wegen besserer Regulierung der Theaterverhältnisse. Es wurde darin von staatswegen verboten, die Religion und die guten Sitten auf der Bühne zu missbrauchen; ferner wurden alte Bräuche, die im Schauspielhaus gang und gäbe waren, abgestellt: Niemand durfte mehr hinter die Scene gehen oder auf die Bühne kommen, weder vor noch während eines Stückes; keine Frau durfte in einer Maske das Theater besuchen; niemand durfte das Haus betreten, ohne das entsprechende Eintrittsgeld entrichtet zu haben, eine Maßregel, die besonders die Kritiker und Dichter treffen musste. Bei diesen Bestrebungen sollen der Regierung nicht nur die ‚Constables' behilflich sein, sondern auch ‚*others appointed to attend the theatres*'. Wir finden also nicht mehr private Angeber wie früher, sondern von der Regierung bestellte Aufsichtsorgane.

Dieser Erlass dürfte sich wohl hauptsächlich gegen das neue Theater in Lincoln's Inn Fields gerichtet haben, da ja in dem anderen weniger Stücke aufgeführt wurden als vielmehr Gaukler-Gesellschaften sich producierten, wie aus den spärlichen Angaben von Stücken in ‚*Some Account*' hervorgeht.

Nun musste aber auch Betterton zu anderen Mitteln greifen, um Geld zu verdienen, und er engagierte die besten Sänger und Tänzer; die eigentlichen Schau- und Lustspiele wurden immer seltener, da sie nicht besucht wurden.

Alles dies musste vorausgeschickt werden, um die Voraussetzungen für die Aufführung und die Aufnahme des „Cornish Squire" zu gewinnen.

Das Stück ist, wie erwähnt, nicht in Leigh Hunts großem Werke gedruckt, sondern es existiert ein Druck von 1734, zu welcher Zeit es wieder auf die Bühne gebracht wurde und zwar damals im Drury-Lane-Theater.

Das Vorwort zu der Ausgabe von 1734, welches von einem gewissen J. Ralph geschrieben ist, berichtet, dass dieses Stück zum erstenmale auf Subscription gespielt wurde,

und dass die Erwartungen auf dasselbe ungemein große waren, ferner dass zur Zeit der Aufführung nicht Vanbrugh allein als Verfasser betrachtet wurde, sondern zugleich mit ihm *Walsh* und *Congreve* und zwar soll jeder einen Act geschrieben haben. Er erzählt weiters die Tradition, dass das Textbuch nach der ersten Aufführung dem Schauspielhause weggenommen wurde, von wem dies aber geschehen wäre, sei nicht entdeckt worden. Er *(Walsh)* habe das Exemplar von einem Herrn erhalten, der es mehrere Jahre in seiner Bibliothek aufbewahrt hatte, und ihn nun ersucht habe, das Stück aufführen zu lassen und herauszugeben. Er habe diesen Wunsch erfüllt, nur hätte er einige anstößige Stellen gestrichen.

Der Prolog des Stückes ist, wie bereits erwähnt, von *Dr. Samuel Garth* geschrieben, dem Verfasser des bekannten, damals viel gelesenen „*Dispensary*". Wiederum enthält er einen Angriff gegen die Reformatoren, die er hier „*the dread phalanx of reformers*" nennt, und wieder hat der Verfasser besonders die Geistlichen vor Augen. Ihnen spricht er die Fähigkeit ab, die Sitten anderer zu bessern, denn ihre eigenen seien schlecht; sie könnten nicht die nackte Wahrheit ertragen und seien über alle Maßen geldgierig. Dagegen stelle die Bühne ihre Charaktere wahr hin, hier gebe es keine Falschheit, hier werde offen und ehrlich gesprochen. Gleichwohl sei das Schicksal der Bühnenschriftsteller sehr schlimm; „*indicted for some wit, and damned for none*" nennt er sie und fährt fort: „*But if to-day some scandal should appear, let those precise Tartuffs bind o'er Molière.*" So weit also war es schon mit dem Reformwerke gediehen, dass kein englischer Dichter mehr die Verantwortung für sein Lustspiel auf sich nehmen wollte. Es ist möglich, dass drei als Verfasser des Stückes nur deshalb genannt wurden, damit nicht die sicher zu erwartenden Angriffe mit ihrer ganzen Wucht auf einen Dichter fallen, sondern sich auf drei vertheilen; denn in Wirklichkeit dürfte wohl das ganze Stück wegen des durchaus einheitlichen Charakters der Sprache von Vanbrugh allein geschrieben sein.

Wann darf man nun die erste Aufführung ansetzen? Downes und Cibber erwähnen es erst, nachdem sie von der Eröffnung des Haymarket-Theaters sprechen, als daselbst

zum erstenmale gegeben. In *„Some Account“* aber wird es schon unter dem 23. Mai 1704 angeführt, an welchem Tage es zu Gunsten der Mrs. Bracegirdle gespielt wurde, dann unter dem 6. Juli 1704, zu Gunsten der Mrs. Leigh aufgeführt. Wenn es auch an dem zuerst genannten Tage nicht zum erstenmale über die Bretter gieng, so fällt es gewiss in oder vor diese Zeit. Auch das Fehlen der Namen in den Theaterzetteln spricht dafür. Das Stück hatte keinen Erfolg, es wurde sogar das Textbuch confisciert, so dass es mehrere Jahre nicht gegeben werden konnte.

Aber nicht nur gelegentlich hatte das Theater von nun an Misserfolge aufzuweisen, sondern es gieng mit ihm nun rasch abwärts. Besonders die theuren Sänger und Tänzer, die das Publicum immer zu sehen wünschte, hatten es in empfindlicher Weise geschwächt. Von den berühmtesten Sängern werden besonders drei genannt: L'Abbée, Balon und Melle Subligny. Während die Aufführungen, in denen solche Sänger auftraten, gut besucht waren, fanden sich bei den Schau- und Lustspielen nach Cibber nur einige, allerdings *„true judges“* ein. Man hatte also jetzt entweder die große Menge im Theater oder einige Schöngeister. Sollte es bestehen bleiben, so konnte dies nur mit Hilfe der großen Menge geschehen. Aber viele Menschen zu fassen, dazu war das Theater in Lincoln's Inn Fields nicht eingerichtet; es war klein und armselig ausgestattet, innerhalb eines Tennis-Courts erbaut.

Vanbrugh war nun derjenige, der dagegen Abhilfe schaffen konnte; denn er war nicht nur Dichter, sondern auch Architekt. Er gab auch thatsächlich die Anregung, ein neues Schauspielhaus zu erbauen, das in der Lage wäre, viele Menschen zu fassen, damit die opernhaften Stücke eine große Zuhörerschaft vereinigen könnten. Zu diesem Zwecke wurde eine Subscription eröffnet, welche von dreißig vornehmen Männern mit dem Betrage von je 100 £ unterzeichnet wurde. Jeder Subscribent hatte das Recht des unentgeltlichen Besuches der Aufführungen. Wann die Grundsteinlegung stattfand, ist nicht bekannt. Leigh Hunt erwähnt, dass auf dem ersten Steine die Worte „Little Whig“ eingegraben waren in Ehrung einer Dame von außergewöhnlicher Schönheit, einer gefeierten *„toast“* der Partei der Whigs;

nach ihm war dies die Gräfin von Sunderland, eine der Töchter Marlboroughs.

In dem Prolog zu „The Mistake“, von Steele geschrieben, wird eine auf dem Hause befindliche Zeichnung erwähnt:

„. . . this edifice he made;
Where humble swain at lady's feet is laid,
Where the pleas'd nymph her conquer'd lover spies,
Then to glass pillars turns her conscious eyes
And points anew each charm, for which he dies.“

Während das Theater seiner Vollendung entgegengieng, und nachdem die Spielzeit in Lincoln's Inn Fields abgelaufen war, übergab Betterton seine Licenz Vanbrugh; Betterton hatte ja bereits durch vierzig Jahre als Schauspieler gewirkt und in letzterer Zeit, jedenfalls auf Grund seiner Erfahrungen — denn er war der älteste unter seinen Collegen — die Leitung der Bühne innegehabt; von nun an wollte er wenigstens von dieser leitenden Stelle befreit sein, die ihm viel Kummer machte, wenn er auch nicht den Schauspielerberuf aufgab, welchen er bis zum Jahre 1710 ausübte.

Am 9. April 1705 wurde das „Haymarket Theatre“ eröffnet.

Das Gebäude wird von Cibber hingestellt als ein *„vast, triumphal piece of architecture“* mit ungeheuren Säulen, vergoldetem Gebälk und unmäßig hohem Dache. („Apology“ 259.) Wenn es auch einen schönen Anblick darbot, so war es für die praktischen Zwecke gänzlich ungeeignet. Die Akustik des Baues war die denkbar schlechteste, kaum ein Wort von zehn, die auf der Bühne gesprochen wurden, war auf dem Zuschauerraum vernehmbar. Zu dem Übelstande des verfehlten Baues kam noch die ungünstige Lage des Hauses außerhalb der Stadt. Das Gebäude war damals keineswegs rings von Häusern umgeben. Rundherum waren Wiesen und Weideplätze und nur nach einer Richtung hin gieng eine Straße. Spärlich mit Häusern besetzt, führte sie zur Stadt. Die Bewohner der „City“ und der „Inns of Court“ konnten das Theater nicht auf einem bequemen Spaziergange erreichen, und doch bildeten gerade diese eine Hauptstütze des Theaters.

Bei der Eröffnungsvorstellung wurde, indem man dem Geschmacke des großen Publicums Rechnung trug, eine italienische Oper gewählt.

Die Aufführung derselben besorgte die italienische Gesellschaft *Valentini's.* Downes nennt sie „*the worst that e'er came from France*" und sagt, dass sie nur fünf Tage spielte, worauf sie gleich wieder in ihre Heimat zurückkehrte. Das Stück, welches sie wählten, war eine ins Englische übersetzte italienische Oper „*The Triumph of Love*". Mrs. Bracegirdle sprach vor derselben einen von Dr. Garth verfassten Prolog. Downes tadelt nun, dass man die alten Kleider von Lincoln's Inn Fields mit in das neue Haus gebracht habe, worüber das Publicum nicht erfreut gewesen sei, und er meint ferner, dass eine gute englische Oper oder ein neues englisches Stück eher die Gunst des Hofes und der Stadt erworben haben würde, als eine schlecht übersetzte italienische Oper.

Das Stück wurde auch kühl aufgenommen und nach drei Wiederholungen fallen gelassen.

Unmittelbar darauf soll nach Cibber Vanbrugh sein Lustspiel „The Confederacy" zur Aufführung gebracht haben. In „*Some Account*" ist es aber erst unter dem 30. October 1705 verzeichnet, und auch bei Downes wird es erst nach anderen Stücken aufgezählt. Es sind daher letztere Angaben der ersteren vorzuziehen. Die bedeutenderen Schauspieler, die in dem Stücke auftraten, waren: Booth, Dogget, Leigh, und unter den Damen: Mrs. Bracegirdle, Mrs. Barry, Mrs. Bradshaw und Mrs. Porter.

Auch „The Confederacy" ist von einem Prologe eingeleitet: Ein armselig aussehender Dichter mit fadenscheinigen und zerrissenen Kleidern tritt auf, einen Lorbeerkranz auf dem Haupte; er bietet einen kläglichen Anblick dar. In vorwurfsvollem, bitterem Tone richtet er an die Götter die Frage, was für Verbrechen sein Vater begangen habe, dass sie aus seinem Sohne einen Dichter gemacht hätten; oder sei sein Lorbeerkranz eine Belohnung für irgendwelche große Verdienste des Vaters? Er anerkenne die Ehre, die ihm zutheil geworden, aber er möchte auch wissen, wovon er leben und womit er sich bekleiden solle. Allerdings, fährt er fort, könne er hoffentlich auch ohne ausreichende

Kleidung die große Kälte des Winters ertragen; denn ihm fehle es nicht an Anfeuerung und Begeisterung, die ihm warm mache, und mit treffendem Spotte sagt er: *„Ah!*
A world of blessings to that fire we owe;
Without it, I'd ne'er make this princely show."

Nun kommt er auf einen anderen Dichter zu sprechen, angeblich seinen Bruder, den er hinter der Bühne erblickt. Auch dieser sei der Anregung des Publicums zu vielem Danke verpflichtet; durch dasselbe angeeifert, habe er mehrere Stücke geschrieben, mit den schwarzgekleideten Männern (der Geistlichkeit) einen Kampf begonnen und die „Peers" verpflichtet, ein Haus zu bauen: alles Thaten, die des Dankes wert seien; man solle daher auch ihm den gebürenden Lohn nicht vorenthalten und ihn ebenso belohnen wie den Sprecher selbst. Mit prächtiger Ironie hat sich Vanbrugh hierin ganz gewiss selbst gezeichnet. Auch ihn lohnte man auf ähnlich zweifelhafte Weise. Seine Stücke wurden angegriffen, den Streit mit der Geistlichkeit endigte die Polemik mit Collier, bei welcher dieser das letzte Wort hatte, und auch der Bau des neuen Schauspielhauses brachte, wie sich noch zeigen wird, sehr schlimme Folgen für den Dichter. „Gleichwohl", heißt es in dem Prologe weiter, „wird der hinter der Scene befindliche Dichter fortfahren in derselben Weise wie bisher zu wirken, eben heute bringt er wieder ein Stück vor die Öffentlichkeit in keiner andern Erwartung, als der, dass es verurtheilt werden wird; aber doch will er sich solange bemühen, bis er dieselbe Auszeichnung erhält, wie der bereits gekrönte Dichter." Es ist anziehend zu lesen, mit welcher Ironie hier Vanbrugh öffentlich seine Ansprüche auf den Dichterruhm aufgibt; denn der Sinn des Prologs ist unstreitig kein anderer, als dass er es satt hat, bei seinem undankbaren Volke noch weiter nach Ehrung zu trachten. Es ist auch bemerkenswert, dass es sein letzter Prolog ist; die späteren sind von anderen Händen geschrieben.

Das Stück selbst ist eine Übersetzung von Dancourt's „Les Bourgeoises à la Mode". Wie in den meisten Stücken der damaligen Zeit sind auch hier zwei parallellaufende Handlungen. Die eine hat die Übertölpelung habsüchtiger und neidischer Haustyrannen durch ihre Ehegattinnen zum Gegenstande; auf listige Weise verschaffen

sich die Frauen Geld, das sie nicht freiwillig von ihren Männern erhalten; die andere zeichnet einen gaunerhaften Betrüger, der sich in feinere Gesellschaftskreise eingeschlichen hat. Vanbrugh hat somit wieder einen Stoff gewählt, bei dem die Frauen am besten wegkommen, wo sie als geistreich und witzig hingestellt werden; die Gatten sind dagegen einerseits mürrische und verdrießliche Männer, solange sie im eigenen Hause und bei ihrer eigenen Frau sind, andererseits aber, wenn dies nicht der Fall ist, verschwenderisch und bis aufs äußerste verliebt. Den Gatten fehlt auch hier die *constancy*, die Vanbrugh als Grundbedingung einer glücklichen Ehe aufgestellt hat.

Im Epiloge, von Mrs. Barry gesprochen, fordert der Dichter die Damen auf, gegen die Tyrannei der Ehemänner anzukämpfen, und zu diesem Zwecke gibt er ihnen die Vereinigung als das beste Mittel an; mit vereinten Kräften, wie in diesem Stücke, sollten sie gegen ihre Männer zu Felde ziehen, sich nicht mehr von ihnen tyrannisieren lassen, sondern den Spieß umkehren und selbst die Herrschaft in die Hand nehmen; dann werde jede bald ihren Gatten als ihren Sclaven finden.

Downes sagt von dem Stücke: *„an excellent witty play, and all parts very well acted, but the nice critics' censure was, it wanted just decorum, made it flag at last.“* Cibber schiebt die Schuld an dem rasch abnehmenden Besuche des Lustspieles nicht so sehr auf den Mangel an Anständigkeit, sondern auf die ungünstigen Theaterräumlichkeiten. Immerhin wird aber in *„Some Account“* von einer zehnmaligen Aufführung (nach einander) gesprochen.

Unter den Schauspielern soll sich besonders Dogget als Moneytrap, einer der beiden Ehemänner des Stückes, ausgezeichnet haben (vgl. „Apology“ 343).

In demselben Theater und in demselben Jahre erschien noch am 27. December „The Mistake“, eine Übersetzung von Molières „Dépit Amoureux“. Wiederum haben wir zwei Handlungen (siehe *„Oeuvres de Molière“, Tome I,* der Ausgabe *„Les Grands Ecrivains de la France“; Notice 181 ff.).*

Die eine ist einem italienischen *„Imbroglio“* entlehnt

und bei weitem die umfangreichere. Sie handelt von einem als Knaben verkleideten Mädchen, welches den Muth und die Unverschämtheit hat, den Geliebten ihrer Schwester Lucile in der Dunkelheit der Nacht aufzusuchen, während dieser die Schwester in die Arme zu schließen vermeint. Dieser Irrthum, welcher naturgemäß viele Verwicklungen herbeiführt, wird am Schluss in höchst merkwürdiger Weise zur Freude und Befriedigung aller offenbar. Der andere Theil rührt von Molière selbst her und ist auf viel weniger Scenen beschränkt; er besteht nur aus den unter Liebenden häufig vorkommenden Zwistigkeiten und Neckereien, zwischen Eraste und Lucile. Molière hat auf diese Scenen große Sorgfalt verwendet, sie mit besonderer Liebe ausgearbeitet und auch den Titel des ganzen Stückes nach ihnen benannt. Vanbrugh hat sein Hauptinteresse jenen Scenen zugewendet, welche besonders durch ihre komischen Situationen wirken und, diese bevorzugend, dem ganzen Stücke den Titel „*The Mistake*“ gegeben.

Den Prolog und Epilog hat er nicht selbst verfasst. Steele schrieb den ersteren, Motteux den letzteren. Der Prolog handelt über das neue Schauspielhaus. Steele weist darin auf zwei Punkte hin, die dem Publicum nicht passen dürften: 1. die Schauspieler benützen noch immer die alten Costüme des früheren Theaters, trotzdem das Publicum verlangt (besonders in Tragödien) neue, prächtige Kleider zu sehen, 2. die Zuschauer wünschen, dass in jedem Lustspiele ein Tanz eingeflochten sein solle, ausgeführt von den theuren Tänzern. Auch dem sei heute nicht entsprochen, man möge aber nachsichtig sein und dem Dichter Beifall zollen. „Denn ihm verdanken wir“, sagt er weiter, „dieses Haus, wo die theatralischen Engel sich höher erheben können, wo die mimischen Donner einen breiteren Himmel erschüttern; er habe mehr gethan als je ein Barde vorher“. Sehr bezeichnend für den unermüdlichen Vanbrugh ist dann der Satz:

„*His thoughts are still to raise your pleasure fill'd*
To write, translate, to blazon or to build.“

Der Epilog bezieht sich direct auf den Gang des Stückes und mag nur insofern erwähnt werden, als auch hierin die Handlungsweise der Heldin desselben gutgeheißen wird.

Auch „*The Mistake*“ erwähnt Downes und sagt von demselben, es sei ein sehr unterhaltendes Lustspiel, witzig und mit viel gutem Humor gearbeitet, doch werde es kaum ein Repertoirestück bleiben.

Bis ungefähr um diese Zeit hatten Vanbrugh und Congreve als Directoren gemeinschaftlich das Theater geleitet. Einige Monate nach der ersten Aufführung des „*Confederacy*“ heißt es, gab Congreve seine Ansprüche auf und überließ Vanbrugh allein die Leitung des Hauses. Wie die rasch aufeinander folgenden Stücke Vanbrughs beweisen, gab er sich die redlichste Mühe um die Hebung der neuen Bühne. Zwei Lustspiele sind bereits erwähnt, die er für das neue Theater bearbeitet hatte. Nun trat er auch noch mit einem dritten vor die Öffentlichkeit, das später allerdings nicht gedruckt wurde: „The Cuckold in Conceit“, eine Übersetzung von Molière's „Cocu Imaginaire“, einem Lustspiele, das in Frankreich großen Beifall gefunden hatte. Aber alle seine Bemühungen waren vergeblich; das Haus war zu unpassend erbaut und für das Theaterpublicum zu abgelegen. Dazu kam noch, dass auch die Schauspieler nicht mehr die frühere Zugkraft ausübten; denn viele der alten berühmten oder wenigstens bekannten Künstler waren theils todt, theils zu alt, um auf der Bühne zu erscheinen, und es waren neue Kräfte an ihre Stelle getreten. Cibber führt als gestorben an: Smith, Kynaston, Sandford und Leigh, als hochbetagte Schauspieler nennt er: Underhill und Betterton, welch letzterer allerdings noch hie und da bis zum Jahre 1710 auftrat.

Vanbrugh allein führte das Theater nur bis zum Beginne des Sommers 1706 weiter, etwa bis zum Juni oder Juli. Um diese Zeit gab er der ganzen Schauspielergesellschaft des Theaters, insbesondere Verbruggen und Booth, die Erlaubnis, den Rest des Sommers zu ihren eigenen Gunsten was immer für Stücke zu spielen. So brachten die Schauspieler bis zum Bartholomäusabend (23. August) 1706 beliebige Stücke zur Darstellung. Downes bemerkt hiebei, dass sich ihre Einkünfte damals nicht auf die Hälfte des früheren Gehaltes beliefen, den sie im Winter erhielten.

Vom 23. August bis zum 15. October war das Haymark
Theater geschlossen.

Der schlechte, unhaltbare Geschäftsgang des Theat
war offenbar, und es war Stadtgespräch geworden, d
nichts als eine Wiedervereinigung der beiden Gesellschaft
dieser und derjenigen des Drury-Lane-Theaters, die e
lische Bühne wieder zu ihrem früheren Glanze bring
könne. Vanbrugh wusste, erzählt Cibber, dass eine Verei
gung herbeizuführen der Mühe wert wäre, dass er a
nicht zu eilig sein dürfe. Er übergab daher in der Zwisch
zeit sein Theater einem fleißigen Pächter, der es in e
bessere Lage bringen sollte. Dieser Mann fand sich un
der Gesellschaft der „Patentees" des Drury-Lane-Theat
in der Person des Owen Swiney. Vanbrugh verpacht
an ihn das neue Theater unter der Bedingung, dass er i
für jeden Spieltag 5 £ zahle, wobei die Gesammtsumme
Jahre nicht den Betrag von 700 £ überschreiten so
Swiney besaß nun nicht allein die Spiel-Licenz, sond
auch das Benützungsrecht der Ausstattung und Deco
tionen, sowie auch das Verfügungsrecht über die Sch
spieler dieses Theaters. Außerdem aber erlangte er v
der Leitung des Drury-Lane-Theaters die Zustimmu
als er sich erbot, diejenigen Schauspieler zu engagier
welche freiwillig von dieser Bühne übertreten wollten. W
daselbst hauptsächlich Sänger, Tänzer und Gaukler v
wendet wurden, so entschlossen sich fast alle zu üb
siedeln. Cibber führt an: Wilks, Estcourt, Mills, Ke
Johnson, Bullook, Mrs. Oldfield, Mrs. Rogers; Downes
wähnt noch Rich. Norris und Fairbank, übergeht a
Mrs. Rogers. Auch Cibber, der bei der raschen Durchführ
der Verhandlungen erst nach Abschluss des Pachtvertra
von dem Umschwung im Haymarket-Theater erfuhr, da
sich während der Zeit auf dem Lande aufhielt, blieb ni
im alten Hause zurück, sondern trat mit den anderen
das neue über.

So waren im October 1706 die Schauspieler, die s
im Jahre 1695 getrennt hatten, zum Theil wieder verei
und zwar in einem dritten, einem neuen Hause, im H
market-Theater. Vanbrugh, der nach dem ersten Jahre
Bühnenthätigkeit das selbständige Dichten aufgegeben ha

brach nun mit seinen Bemühungen um das Theater überhaupt, obwohl er sich noch um die Verhältnisse daselbst gekümmert haben mag.

Die beiden Spieljahre 1706/7 und 1707/8 standen also unter der Leitung Owen Swiney's. Das Theater gedieh nun besser als früher. Besondere Verdienste um das Emporkommen desselben erwarb sich wieder Lord Halifax. Dieser veranstaltete eine öffentliche Subscription für die Wiedererweckung dreier Stücke der besten Autoren. Es waren dies „*Julius Caesar*" von Shakespeare, „*King and no King*" von Fletcher und „*Marriage à la Mode and Maiden Queen put together.*" Damit wurde ein großer Erfolg erzielt.

Ein Theilnehmer am Drury-Lane-Theater, der bereits genannte Thom. Skipwith, übergab im Sommer 1708 sein Patent seinem Freunde Colonel Brett of Sandywell, in Gloucestershire; er glaubte, dass dieser, da er ein Günstling unter den Dichtern und Schauspielern sei, mehr leisten könnte, als er während der zehn Jahre seiner Thätigkeit vermocht hatte. (Cibber erzählt weitläufig über den genannten Colonel Brett.) Brett nun, der in intimem Verkehr mit dem Vice-Chamberlain stand, bewirkte durch dessen Vermittlung die Vereinigung der Schauspieler, die im Drury-Lane-Theater geblieben waren mit denen im Haymarket-Theater. Ferner wurde der vernünftige Plan gefasst, die eine Bühne nur für Opern und die andere nur für Schau- und Lustspiele zu bestimmen. Damals kam der berühmte italienische Sänger Nicolini nach London und wurde alsogleich von Swiney für das Haymarket-Theater engagiert, das auch in Zukunft meist Opern zur Aufführung brachte. Die Schauspieler aber waren alle in Drury-Lane unter den „Patentees" als „Her Majesty's only Company of Comedians".

In diese Zeit ist nun wohl der zweite Theil des „*Aesop*" zu setzen, welcher in der Ausgabe von Leigh Hunt unmittelbar auf den ersten Theil folgt. Dieser Theil enthält eine Scene, deren Figuren Schauspieler sind, und in welcher die Trennung derselben und ihre Wiedervereinigung zur Sprache kommt, eine Scene, welche nur zu dieser Zeit Interesse erwecken konnte; man kann daher vielleicht mit gutem Grunde die Zeit von 1706 bis 1708 oder eine etwas spätere als Abfassungs- und Aufführungszeit ansetzen.

Ferner soll auch damals die Umarbeitung jener Scenen in *„The Provoked Wife“* vorgenommen worden sein, in denen der geistliche Stand verspottet wird. Cibber nimmt in seiner Apology das Jahr 1725 an und erzählt, dass sie (jedenfalls die Schauspieler des Drury-Lane-Theater) dieses Stück für einige Jahre unbeachtet gelassen hätten, weil sie auch ohne die Stücke dieser Art ihre Rechnung fanden; damals aber sei Vanbrugh aufgefordert worden, ihnen dasselbe zu überlassen, nur hätte er an Stelle des Priesterrockes, der in der alten Fassung missbraucht worden sei, eine Frauenkleidung gesetzt, wodurch er sich von dem Vorwurfe der Gottlosigkeit befreit hätte, und die Scenen unschuldig geworden wären. Es ist nun allerdings richtig, wie durch *„Some Account“* bestätigt wird, dass dieses Stück im Drury-Lane-Theater zum erstenmale im Jahre 1725 und zwar am 11. December aufgeführt wurde; die allererste Aufführung fand bekanntlich in Lincoln's Inn Fields statt. Dieselben Stücke, die dort gespielt wurden, führte man zum Theil im Haymarket-Theater auf; somit ist es nicht ausgeschlossen, dass auch *„the Provoked Wife“* darunter war. Der Verfasser von „Some Account“ vermuthet nun, dass Vanbrugh schon vor der Aufführung in diesem Theater die Änderung vorgenommen habe; doch lässt sich das kaum entscheiden.

So sind wir Vanbrugh in seiner Thätigkeit als Dichter und Bühnenschriftsteller, die er während des Zeitraumes von zehn Jahren entfaltet hatte, gefolgt. Er hatte mit seiner ganzen dichterischen Kraft eingesetzt, aber ein ebenso großer Widerstand war ihm in den Weg getreten. Seine Energie ließ naturgemäß nach und seine Schaffenslust sank auf diesem Gebiete langsam und allmählich bis auf den Nullpunkt herunter. Jene Kraft, die er der Dichtkunst gewidmet hatte, fühlte er an ein undankbares Publicum vergeudet. Aber in demselben Maße, in welchem sich diese Kraft verminderte, nahm jene Kraft und Energie zu, die er auf sein zweites Talent, auf das architektonische mit besserem Erfolge verwendete, und im Jahre 1708, in welchem er der Bühne für immer Lebewohl sagte, war Vanbrugh ein großer und geachteter Architekt.

Es müsste demnach gleich jetzt auf seine Thätigkeit

als Architekt eingegangen werden, aber, da er am Ende seines Lebens sich noch einmal der Dichtkunst hingegeben hat, so wollen wir diese eine Seite seiner Thätigkeit gleich hier endgiltig zum Abschlusse bringen, indem wir ungefähr achtzehn Jahre überspringen.

Cibber erzählt in seiner Apology, dass ihm Vanbrugh, als er mit ihm zum letztenmal zusammentraf, Mittheilungen über ein Stück machte, an dem er eben arbeite und das er in nächster Zeit in die Öffentlichkeit bringen werde; vorerst wolle er aber noch die nöthigen Verbesserungen anbringen und bitte daher um Entschuldigung, dass er ihm den Entwurf nicht zeige; die Scenen seien noch zu wenig verdaut, einige zu lang und zu unregelmäßig, und besonders die niederen Charaktere wiesen noch viele Mängel auf; sowie die Scenen jetzt geschrieben seien, werde er sie nicht der Öffentlichkeit anvertrauen. Wir wissen nicht, ob Vanbrugh nach dieser Zusammenkunft noch an der Arbeit weiter geschrieben und gefeilt hat; jedenfalls aber ist er damit nicht zu Ende gekommen und hat sie der Öffentlichkeit nicht übergeben.

Erst nach seinem Tode kam das Manuscript ans Tageslicht. Cibber hatte es unternommen, das von Vanbrugh begonnene Stück fortzusetzen und zu „verbessern“ (!) und er brachte am 10. Jänner 1728 im Drury-Lane-Theater ein Lustspiel „The Provoked Husband“ auf die Bühne, wie es im Prolog heißt, eine Neubelebung von embryonalen Scenen eines Barden, der nicht mehr unter den Lebenden weile, auf den er aber alles Lob, das ihm gespendet werde, übertrage. Bald darauf gieng er an die Drucklegung dieses Stückes und zugleich damit veröffentlichte er auch sein Vorbild, das Fragment Vanbrughs „A Journey to London“, ohne, wie er selbst sagt, eine einzige Zeile zu ändern. Er brachte hauptsächlich deswegen das unfertige Stück vor die Öffentlichkeit, damit der Leser beide Erzeugnisse miteinander vergleiche und sehe, dass viele Fehler des Stückes schon in der Vorlage wären. Das Vorwort zu dieser Ausgabe trägt das Datum des 27. Jänner 1728; es gibt uns näheren Aufschluss über die Absichten Vanbrughs bei der Behandlung des Stoffes.

Wie schon der Titel „*A Journey to London*“ errathen

lässt, handelt es sich um eine Reise vom Lande in die Stadt: Ein Familienvater, der sich zum Parlamentarier wählen ließ, macht sich mit seiner ganzen Familie nur mit Ausschluss der kleinsten Kinder und einiger Dienstboten auf. Voll von den schönsten Hoffnungen und Plänen tritt er mit Weib und Kind die Reise an; vom ersten Augenblicke aber erleiden sie Ungemach über Ungemach, schon auf dem Wege und dann in der Stadt selbst; gar nichts geschieht, ohne dass nicht eines der Familie einen lächerlichen Streich macht. Der Name des Oberhauptes der Familie, Sir Francis Headpiece, weist übrigens schon auf die Thorheiten hin, die sie begehen. Dies ist die eine Handlung. Wie Vanbrugh sie zu Ende führen wollte, kann man sich wohl denken: Die Familie wird zu stark ins Unglück getrieben, alle müssen einsehen, dass es das Beste sei, die alte Heimat wieder aufzusuchen. Es ist aber noch eine zweite Handlung, die mit der ersten in Zusammenhang gebracht wird, in dem Fragmente enthalten, diejenige, welche Cibber zum Titel seines Stückes Veranlassung bot. In der Mitte derselben steht ein Ehegatte Loverule; er führt eine höchst unglückliche Ehe mit einer sehr verschwenderischen und leichtsinnigen Frau. Die liederliche Gattin, Arabella, kennt keine Gebundenheit durch die Ehe, ja sie ist dieselbe nur eingegangen, um ein zügelloses und freies Leben zu führen. Loverules treuer und aufrichtiger Freund, Charles, stellt diesem das Ideal eines Weibes vor Augen und macht die Bemerkung, dass, wenn eine Frau nicht so sei, wie er sie ihm geschildert habe, man sich von ihr trennen müsse. Diese Worte, sagt Loverule, wolle er beherzigen, aber ob er es wirklich thut, das erfahren wir aus dem Fragmente nicht. Vanbrugh soll sich aber bei der erwähnten Unterredung mit Cibber dahin geäußert haben, dass er wirklich die Frau von ihrem Gatten aus dem Hause jagen lasse. Cibber schreibt: „*All I could gather from him of what he intended in the catastrophe was, that the conduct of his imaginary fine lady (Arabella) had so provoked him that he designed actually to have made her husband turn her out of door.*“ Er erzählt weiter, dass er selbst diesen Ausgang nicht beibehielt, weil diese Maßregeln, so gerecht sie auch im wirklichen Leben wären, für ein Lustspiel zu heftig seien.

Man sieht aus dem Gesagten, dass wir hier wieder wie in „The Relapse“ einen unterhaltenden und einen ernsten Theil haben, welch letzterer dazu bestimmt ist, auf die moralischen Anschauungen des Volkes zu wirken. Wie in „The Relapse“ der erstere Theil der großartigste, so auch hier; wir treffen eine Komik der Situationen theils durch die Handlung vorgeführt, theils erzählt, aber so erzählt, wie wenn sie sich auch vor den Augen abspielte, einen Humor, der geradezu packend ist. Es dürfte nicht viele Schriftsteller geben, die über eine so ausgezeichnete Komik verfügen wie Vanbrugh.

Der zweite, ernste Theil ist wegen der Absichten des Dichters von Interesse. Es war ein bedeutender Umschwung in seinem Denken eingetreten, wenn man erwägt, um was es sich hier handelt: Ein Mann wird in Schutz genommen gegenüber einer leichtsinnigen Frau von demselben Vanbrugh, der in seinen früheren Stücken sich immer auf Seite der Frauen gezeigt hatte. In „The Relapse“ (in dem betreffenden Theile) ist die Frau eine Heilige, in „The Provoked Wife“ ist sie das zwar nicht, aber sie ist zu einem Fehltritte gebracht worden durch die Schuld des Gatten, eines Wüstlings, sie wird also entschuldigt. Damals war aber Vanbrugh ein Junggeselle, ein Feind der Heirat, ein Feind der verheirateten Männer, jener oft verspotteten Haustyrannen; jetzt aber ist er selber ein Ehemann geworden, und es ist daher kein Wunder, wenn er dem Ehestande mit anderen Anschauungen gegenüber steht. Das Liebesleben der Jugend war vorbei, und ein nüchternes, ernstes Leben an seine Stelle getreten. Er stellt in *„a Journey to London“* dem Publicum ein Weib dar, wie es nicht sein soll und ein Weib wie es sein soll: Arabella und Clarinda, und in Charles gibt er uns ein Selbstporträt aus seiner Junggesellenzeit. Man sieht dies aus den folgenden Worten schon, die gleichsam wie eine Rechtfertigung gegenüber seinen Freunden klingen, warum er ins eheliche Leben eintrat: *„Could she make a home easy to her partner, by letting him find there a cheerful companion, an agreeable friend, a useful assistant, a faithful friend and (in its time perhaps) a tender mother, such change of life, from what I lead seems not unwise to think of.“*

Ob dieser Charles im Stück sein Ideal, Clarinda, find
soll, wissen wir nicht wegen des fehlenden Schlusses, u
ob Vanbrugh im Leben eine Frau gefunden hat, die c
Clarinda entsprach, ist ebenfalls nicht bestimmt. Al
ersteres lässt sich gewiss vermuthen, zumal auch Cibber c
Stück in diesem Sinne vollendete, und letzteres könn
wir wohl auch annehmen, wenn wir später Vanbrugh
Menschen kennen lernen werden.

Es ist ungemein zu beklagen, dass Vanbrugh die
Stück nicht vollenden konnte; es wäre ein Meisterw
allerersten Ranges geworden. Cibbers Fortsetzung ist
nicht schlecht zu nennen, aber es ist eine Art „comé
larmoyante“ daraus geworden, die unserem Geschma
nicht mehr entspricht. Immerhin aber kann sie noch
großem Interesse gelesen werden, weil viele Scenen
Vanbrugh herrühren. So hätte unser Dichter am Ende sei
Lebens sein größtes Werk geschrieben, wenn ihn ni
der Tod von der Arbeit abberufen hätte.

Vanbrugh als Architekt.

In diesem Abschnitte kommt es uns hauptsäch
darauf an, mit möglichster Genauigkeit die einzelnen wic
geren Arbeiten Vanbrughs als Architekt darzustellen,
möglich in der Weise, wie sie der Zeit nach aufeinander
folgt sein können; wir ergänzen und führen also Vanbru
Lebensgang mit Rücksicht auf seine Bauthätigkeit wei

Wann hat Vanbrugh diese Laufbahn begonnen? D
Frage ist ebensowenig zu beantworten, als jene, wann
zu dichten begann. In der Legende wird zwar erzählt, c
Vanbrugh schon früh wegen des Abzeichnens von Festun
und Schlössern eingekerkert worden war. Daraus ist a
nur zu ersehen, dass er zu dieser Zeit schon fertig zeich
konnte und dass er Freude und reges Interesse an
Zeichenkunst bekundete.

Auch eine zweite Frage, wie er die Baukunst erlen
als Autodidakt oder durch einen Lehrer, muss o
bleiben. Man wäre fast geneigt, ersteres anzunehmen, d
er durch eigenes Üben, durch Abzeichnen berühmter Mu
die in ihm ruhende Fähigkeit zu solcher Vollkommen

ausbildete; denn Swift spielt deutlich darauf an in seinem kleinen Gedichte: *„The History of Vanbrugh's House" (Works, ed. by Roscoe, London 1864, I. vol. 609)* und besonders die Verse: *„Van's genius without thought or lecture Is hugely turn'd to architecture"* weisen darauf hin.

Im Jahre 1695 erfahren wir zum erstenmal von einer Anstellung Vanbrughs bei einem öffentlichen Baue; es ist aber nicht unmöglich, dass er schon früher entweder selbstständig einen Bau ausführte oder bei einem anderen in untergeordneter Weise beschäftigt war. John Evelyn erzählt in seinem Diary *(Memoirs of John E. 1827. London. III. 342)* unter dem 21. Mai 1695, dass eine Commission, bestehend aus Sir Christ. Wren, Mr. Travers, Capt. Sanders und ihm selbst, nach Greenwich sich begeben habe, um daselbst die Gründe für die Erbauung eines Spitales zu besichtigen. Am 31. Mai verzeichnet er, dass die Commission wieder zusammengetreten sei, und dass Mr. Vanbrugh auf seine Empfehlung hin zum Secretär der Commission zur Erbauung des „Greenwich Hospital" ernannt wurde. Evelyn musste also damals schon das architektonische Talent Vanbrughs bekannt gewesen sein, sonst hätte er ihn nicht für diesen Posten bei einem so bedeutenden Baue vorgeschlagen. In der „National Biography" lesen wir unter Hawksmore, einem Schüler Wrens, dass dieser im Jahre 1698 zum „clerk" desselben Baues ernannt wurde und es heißt dort weiter: „Hawksmore war sehr verantwortlich für den Bau nach den Zeichnungen von Jones, Wren und Vanbrugh." Vanbrugh wird also in einem Zuge mit so bedeutenden Männern schon 1698 genannt. Bei diesem öffentlichen Baue war er nun, wie es scheint, fortan sein ganzes Leben hindurch beschäftigt; am 17. August 1716 wurde er „Surveyor of the Works at Greenwich Hospital".

Diesem Umstande ist es gewiss auch zuzuschreiben, dass er sich dort in der Nähe des Spitales zwei Häuser erbaute, in denen er den Sommer zuzubringen pflegte, das sogenannte *„Mince-pie House"* und das *„Bastile House"*.

Ob Vanbrugh auch an einem anderen öffentlichen Baue, z. B. an der Erbauung des Whitehall Palastes betheiligt

war, wissen wir nicht; die Pläne rühren jedenfalls von Jones her. Aber das alte Mauerwerk des niedergebrannten Gebäudes daselbst scheint er zur Erbauung eines eigenen kleinen Hauses benützt zu haben, wie aus einem Gedichte Swifts zu entnehmen ist. Der Spott Swifts richtet sich in diesem Poem, „*Vanbrugh's House*" betitelt, hauptsächlich gegen die Kleinheit des Hauses und stellt diesen Umstand als einen Fluch Jupiters hin, der diejenigen treffe, die nicht selbständige Dichtungen schaffen, sondern aus anderen Schriftstellern entlehnen und zusammenstoppeln. (Er spielt dabei auf eine „Farce" an mit 5 Acten, aus dem Französischen genommen.) Früher, sagt er, hätten sich allerdings Dichter ordentliche Häuser erbauen können, als sie noch ihre eigenen Verse gesungen hätten, aber jetzt sei ein Dichter nicht einmal im Stande, eine einfache Wohnung durch seine Kunst aufzubringen. So habe Vanbrugh durchaus von Jupiter ein Haus erflehen und ihn zu diesem Ende durch ein Stück täuschen wollen, aber der Gott habe die Absicht des Mannes durchschaut und aus Herzenslust über ihn gelacht:

„Ay, thought the god, are these your tricks?
Why then old plays deserve old bricks;
And, since you're sparing of your stuff,
Your building shall be small enough."

Am Schlusse ergeht sich Swift in eine Satire auf alle modernen Dichter überhaupt, indem er dieses Haus als den Typus des herrschenden Witzes und Stiles hinstellt, der nichts sei als der Schutt eines alten Gebäudes:

„So modern rhymers wisely blast
The poetry of ages past;
Which after they have overthrown,
They from its ruins build their own."

Im zweiten Gedichte, dem bereits erwähnten, spricht er Vanbrugh jede Fähigkeit zum Architekten ab und erzählt in ironischer Weise, wie sich dieser seine Kenntnisse in der Baukunst angeeignet habe: Er habe Kinder, welche Kartenhäuser bauten oder aus Lehm Modelle bildeten, beobachtet, und nach diesen Mustern sein Wohnhaus erbaut. Recht bezeichnend sind die folgenden Verse:

„From such deep rudiments as these
Van is become by duc degrees
For building famed and justly reckoned
At court Vitruvius the Second.“

Er wird also hier einerseits als Autodidakt verspottet, ›rerseits aber, wenn wir von der Ironie absehen, als ;weiter Vitruvius hingestellt; dies geschah im Jahre 1708, welcher Jahreszahl die Gedichte überschrieben sind.

Die selbständigen größeren Bauten werden der Reihe durchgenommen, wie sie in Campbell's Vitruvius darıllt sind, und, da der II. Band dieses Buches 1717 ernen ist, so haben wir damit auch die wichtigsten iten Vanbrughs bis zu diesem Jahre behandelt. Bei Besprechung der in späterer Zeit aufgeführten Gebäude en wir uns an die Briefe der Pelham-Manuscripte ıließen.

Als erste der Privatunternehmungen Vanbrughs ist falls die Erbauung von Castle Howard zu nennen. r Bau wurde im Jahre 1702 an der Stelle des alten sses Hinderskelf begonnen. Der Eigenthümer desselben lamals Charles Howard, 3rd Earl of Carlisle (1674 bis , welcher am 23. April 1692 seinem Vater Edward, Earl of Carlisle, als dritter Earl folgte und seit 1693 ernor of Carlisle Castle“ war. Vom 8. März 1701 bis ugust 1706 bekleidete er das Amt eines „Deputy Earl ıal of England“ *(National Biography: Carlisle, Charles)*. ese letztere Zeit fällt nun der Beginn des Baues des Schlosses. Carlisle war mit Vanbrugh gewiss sehr den; denn schon im Jahre 1704 verschaffte er ihm elle des Clarenceux King-at-Arms. Das Patent, es in *Noble's College of Arms,* gieng am 29. März 1704 anbrugh über, und die feierliche Ceremonie im Colı wurde in Stellvertretung des Earl of Carlisle von Earl of Sussex vorgenommen. Die Pläne des Schlosses le, des Howard Castle sind in „Vitruvius“ auf den n 63—71 gezeichnet. Campbell sagt dort von dem *„Here are excellent gardens, parks of great extent, lofty* *s. And in fine, this seat is truly worthy of so great and*

so liberal a patron, which was built 1714.“ An der Ausgestaltung und Verschönerung des Schlosses war er später immer beschäftigt bis zu seinem Tode. Davon erfahren wir aus seinen Briefen selbst. So in einem Briefe vom 8. August 1721 aus Castle Howard an den Herzog von Newcastle schreibt er u. a., er solle kommen, dieses Schloss zu besuchen; hier sei der reizendste Ort, den er je gesehen habe: „*Many new charms open this year, that never appear'd before, and many new will next. If I take in what a third will produce (bar more Southsea storms) I believe here will be (beyond all contest) the top seat, and garden of England. Of the house I say nothing: the others I may commend, because nature made them; I pretend to no more merit in them than a midwife, who helps to bring a fine child into the world, out of bushes, boggs and bryars.*“ In ähnlicher Weise schreibt er auch an seinen Freund, den Brigadier Watkins, am 28. August 1721 u. a.: „*Two years more, tho' they won't compleat all the building, will so beautify the outworks of gardens, park, &c., that I think no place I ever saw, will dispute with it for a delightful dwelling in generall, let the criticks fish out what particular faults they please in the architecture.*“

In Campbell's Vitruvius finden sich auf den Platten 47 und 48 des ersten Bandes Zeichnungen der Pläne des Schlosses Kings Weston in Gloucestershire und dazu auf Seite 5 die Bemerkung, dass dieses Schloss, der Sitz des Right Hon. Edw. Southwell, das große Genie seines Erbauers, Sir John Vanbrugh, zeige, der es im Jahre 1713 vollendet habe.

Vanbrughs größte architektonische That ist die Erbauung des Schlosses Blenheim in Oxfordshire nahe von Woodstock, jenes berühmten Denkmales der Ruhmesthaten des Herzogs von Marlborough. Über die ganze Geschichte des Baues ist ein gewisses Dunkel gebreitet, und es wird nicht eher vollständige Klarheit in die Sache kommen, als nicht alle darauf bezüglichen Schriften und Briefe herangezogen werden können. Schon D'Israëli hat sich mit diesem Gegenstande befasst und darüber jene „*Secret History of the Building of Blenheim*“ geschrieben, die uns aber, weil sie auf zu wenig Nachforschungen beruht, nicht befriedigt. Wenn sich demnach diese Arbeit mit derselben Angelegen-

eit beschäftigt, so geschieht es deshalb, weil Quellen herngezogen werden konnten, die gewiss mehr Licht in die lunklen Verhältnisse des ganzen Unternehmens bringen. Es sind folgende:

1. Die Biographie Marlboroughs von Wilhelm Coxe in der Übersetzung des F. A. v. H., Majors im k. k. österreichischen General-Quartiermeister-Stab, mit dem Titel: „Herzogs Johann v. Marlborough Leben und Denkwürdigkeiten, nebst dessen Original-Briefwechsel aus dem Familien-Archive zu Blenheim.“ Wien 1822.

2. *„The Letters and Despatches of John Churchill, First Duke of Marlborough, ed. by Sir George Murray.“ London 1845, in 5 vols.*

3. *„Private Correspondence of Sarah, Duchess of Marlborough.“ 2nd ed. London 1838.*

4. *„Swift's Journal to Stella“* (in der früher citierten Ausgabe).

5. Zwei Briefe Vanbrughs an die Herzogin von Marlborough, welche unter den im „Athenaeum“ abgedruckten Pelham-Manuscripten zu finden sind.

Am 14. December 1704 war Marlborough unter ungeheuerem Jubel als Sieger von der Schlacht bei Hochstädt und Blindheim (englisch Blenheim) nach England zurückgekehrt und auf das feierlichste empfangen worden. Beide Häuser sprachen ihm ihre Anerkennung aus, und das Unterhaus beantragte eine Ehrengabe Englands an seinen Helden, indem es die Wahl derselben der Königin Anna übertrug. Diese entschloss sich, die Ansprüche der Krone auf das Lehens- und Eigenthumsrecht Woodstocks und des Gutes Wooton aufzugeben und diese Rechte auf den Herzog v. Marlborough und dessen rechtmäßige Erben zu übertragen. Am 14. März 1705 wurde der Schenkungsbrief von dem Hause der Gemeinen ausgefertigt. Die Königin, damit nicht zufrieden, wollte auch selbst ihre Erkenntlichkeit zeigen und beauftragte das Hofbauamt, dem Herzoge auf ihre eigenen Kosten ein prächtiges Gebäude aufzuführen, das den Namen „Blenheim Castle“ führen sollte.

Verschiedene Modelle und Risse werden eingeschickt. Vanbrughs Offert wird angenommen, der, wie es bei Coxe

heißt, damals den Ruf des ersten Baukünstlers hatte, und er selbst wird mit der Leitung des Baues betraut.

Marlborough, der im Frühlinge dieses Jahres wieder nach Haag abgereist war, schreibt von Trier aus unterm 18. Juni 1705 an seine Frau (Coxe II, 187): „Ich bitte Dich, betreibe Du den Bau meines Hauses und der Gärten! Ich glaube, in Zukunft wird mich nichts mehr aus meinem heimatlichen Landsitze herauslocken"; und von Meldert aus schreibt er am 7. August 1705 an Vanbrugh (Letters and Desp. II, 207): „*I am very much obliged to you for the account you give me in your letter of the 22nd of June, of the laying the first stone at Woodstock, and of the alterations you design in the building, which, I am satisfied, must be for the better. I do not doubt but you will press on the works with the same care as long as the season does allow it;* . . . Wir entnehmen daraus, dass am 22. Juni 1705 bereits der Grundstein zu dem Schlosse gelegt war.

Der Bau schreitet dem Wunsche des Herzogs gemäß rüstig weiter fort. Im December 1706, nachdem Marlborough wieder in die Heimat zurückgekehrt ist, erfolgt ein neuerlicher Beschluss des Oberhauses: „Die Gerechtsame und der Besitz des Freigutes Woodstock nebst dem Schlosse Blenheim haben für ewige Zeiten auf die Titelträger des Hauses Marlborough überzugehen"; — eine Verfügung, durch welche die Großthaten des Herzogs und der ihm von der Nation gezollte Dank für immer dem Gedächtnisse erhalten bleiben sollten. Diesem Beschlusse trat das Unterhaus bei, und er erhielt die Sanction der Königin.

Im Frühlinge des Jahres 1707 trat wegen schlechter Witterungsverhältnisse eine Verzögerung des Baues ein. Marlborough schreibt an Vanbrugh als Antwort auf einen von ihm geschickten Bericht: „*Camp at Meldert, 4th Aug. 1707. I have received your letter of the 15th of July from Blenheim, and as I am sensible the delays there in the beginning of the season were unavoidable, I am very glad to understand you at length have found means to set the works going again, for the carrying on of which I hope the weather is more favourable with you than it has been here for some time past. I satisfy myself no care will be wanting on your part to finish what you have in hand with all possible dispatch; in the meantime I shall*

e obliged to you for a sight of the drawings you mention, and m account of the progress you make from time to time.“ In gewissenhafter Weise erstattet also, wie man sieht, Vanbrugh Bericht über den Fortgang des Baues. Aus den nächsten Jahren sind uns freilich keine solchen Berichte mehr erhalten.

Aber Marlborough ist vom 18. November 1707 bis 29. März 1708 selbst wieder in England und überzeugt sich mit eigenen Augen von den Fortschritten des Baues. Es ist jedenfalls alles in Ordnung; denn Vanbrugh bleibt bei der Familie in Gunst. Dies bezeugen zwei Briefe aus jener Zeit, welche in „*The Private Correspondence*“ (144/5 und 153/4) abgedruckt sind. Wie erinnerlich, befand sich Vanbrugh damals in einer Klemme infolge des verunglückten Unternehmens des Theaterbaues. Wie nun aus dem ersten der erwähnten Briefe vom 1. Juli 1708, welchen der Herzog an die Herzogin richtet, hervorgeht, hatte sich Vanbrugh an diese um eine „*pension*“ gewendet; allerdings war sie gegen die Bewilligung derselben und hatte dem Gemahle ihre Gründe vorgelegt, aber das Antwortschreiben des Herzogs zeugt durchaus von Wohlwollen, wenn er schreibt, man solle ihn (Vanbrugh) wissen lassen, dass er Geduld haben möge, bis sich etwas fände, das mehr von Dauer sei als eine „*pension*“. In dem anderen Briefe, welchen im Juli 1708 Maynwaring, der vertraute Secretär und Freund der Herzogin, an diese schreibt, gibt derselbe seine Meinung iber einen Bittbrief Vanbrughs ab, der, wie er sagt, durch seine „*folly*“ (er meint darunter seine Theaterunternehmung) ief heruntergekommen sei; ihn hätte dieser Bau mehr Geld gekostet als subscribiert gewesen, und er werde sowohl von den Arbeitern, die das Theater erbaut, als auch von len Geschäftsleuten, welche die Kleider u. s. w. geliefert ätten, belästigt. Gleichwohl rathe er ihr aber nicht, ihn u unterstützen, weil er selbst in seinen alten Tagen auf ine Hilfe rechne und sie in Anspruch nehmen werde. elbstlosigkeit kann man diesen Worten Maynwarings nicht achsagen. Mag nun Vanbrugh die Unterstützung erhalten aben oder nicht, das geht gewiss aus dem Briefe hervor, ass er mit der Familie auf gutem Fuße stand; sonst hätte : sich nicht mit einer solchen Bitte an sie gewendet. Bis

zu diesem Zeitpunkte ist also der Bau gewiss zur Zufriedenheit der herzoglichen Familie vonstatten gegangen. In der nächsten Bausaison 1709 finden wir aber schon die Anzeichen eines gelinden Misstrauens gegenüber dem Bauleiter. Es heißt jetzt in den uns über den Bau erhaltenen Briefen, Vanbrugh müsse überwacht werden, dass er nicht immer wieder Neues beginne, sondern das Begonnene vollende. Einmal fürchtet die Herzogin sogar, wie aus einem Antwortschreiben des Gemahls hervorgeht, dass Vanbrugh diesem falsche Berichte über den Fortschritt des Baues sende. Die erwähnten Briefe, vier an der Zahl, findet man wieder in der „*Private Correspondence*“ (192, 193, 196, 273). Es sind, mit Ausnahme des letzten, Briefe des Herzogs an die Herzogin. Der erste, am 24. Juni 1709 von Abbey of Looz aus geschrieben, in welchem der Herzog von Vorhängen spricht, die er nach dem Maße Vanbrughs in Brüssel um den Preis von 800 £ hat anfertigen lassen, ist weniger interessant; er zeigt nur, dass der Herzog für die Ausschmückung des Schlosses auch selbst sorgte und dafür große Summen ausgab.

Viel wichtiger ist der zweite Brief, der uns schon eine kleine Veränderung der Gesinnung gegenüber Vanbrugh zeigt. Der Herzog schreibt am 1. Juli: „*I agree with you that Mr. Vanbrugh must be carefully observed, and not suffered to begin any new work; but to apply all the money to the finishing what I directed before I left England.*“ Am Schlusse spricht er gleichwohl seine Freude darüber aus, dass der Bau im übrigen so sehr zur Befriedigung der Herzogin fortschreite, so dass er denselben vielleicht bei seiner Rückkehr gedeckt finden werde. Ebenso interessant ist der nächste Brief vom 11. Juli: „*I have had the happiness of yours of the 23rd and 24th: by both accounts I find that you are apprehensive that Mr. Vanbrugh gives me false accounts of what passes at the building at Woodstock. I do assure you, upon my word, that I have neither received any accounts or any letter from him since I left England. I approve of all you have done . . .*“, er wünscht dann, dass die Stallungen beendigt würden, und fügt wieder die Mahnung hinzu, Vanbrugh nichts Neues beginnen zu lassen.

Gegen Ende dieses Jahres haben wir noch einen Brief

des Secretärs an die Herzogin; hier gibt dieser seiner Hoffnung Ausdruck, dass sie alles in Woodstock in schönster Ordnung finden werde, und sagt unter anderem von Vanbrugh, dass er „*good and tractable*“ sei.

Am Baue selbst war keine Störung eingetreten; auch im nächsten Jahre wird die Arbeit wieder rüstig aufgenommen. Vanbrugh befindet sich aber immer noch in Geldschwierigkeiten, wie aus dem Briefe Maynwarings an die Herzogin vom Mai 1710 hervorgeht (Priv. Corr. 342): *I am sorry to trouble your Grace with this melancholic letter of Mr. Vanbrugh's, nor can I desire anything upon it, but that you will please to put my Lord Treasurer in mind that since he has promised that he will do something for him, he may as well do it soon as three months hence*“. Am 30. August 1710 schreibt der Herzog an die Herzogin einen Brief, welcher den Wunsch enthält, mit dem Baue noch im Laufe des Sommers möglichst weit fortzuschreiten: „*Pray take the best measures you can with Mr. Travers* (dieser und Hawksmore waren auch an der Erbauung des Schlosses betheiligt) *and Mr. Vanbrugh that all the work possible may be done this summer at Blenheim.*“

Die Erfüllung dieser Bitte war aber nicht möglich; denn in England trat nunmehr ein großes politisches Ereignis ein. Es vollzog sich ein durchgreifender Umschwung in der Regierung, und dieser sollte auch eine Unterbrechung des Baues von Blenheim Castle zur Folge haben.

Die Whigs, in deren ersten Reihen Marlborough stand, mussten den Tories weichen. Was dieser Wandel in England zu damaliger Zeit bedeutete, lässt sich heute kaum ermessen. Ein neues Ministerium aus den Mitgliedern der Torypartei wurde gebildet, und Tories bildeten von nun an auch die Umgebung der Königin. Auf das Whig-Ministerium „*Godolphin*“ war das Tory-Ministerium „*Harley-Oxford*“ gefolgt.

Die Civilliste der Königin, welche das Parlament bestimmte, wurde geprüft und aus derselben der Posten für das Schloss Blenheim gestrichen, mit dem Bemerken, dass hierfür bereits genug ausbezahlt worden sei; alles andere hätte der Herzog selbst aufzubringen. Als davon die Herzogin erfuhr — es war im Herbste 1710 — erklärte sie,

eher die Arbeiten einstellen zu lassen als sich zu Zahlungen zu verpflichten. So geschah es auch. Wirklich trat ein Stillstand ein, kaum konnte das Fertige vor dem Winter geschützt werden.

Im Mai 1711 wurde Harley zum Lord High-Treasurer ernannt. Coxe erzählt nun, dass die eifrigen Bemühungen Vanbrughs im Frühling 1711 durchsetzten, dass 7000 £, welche noch von der Anweisung Godolphins ausständig waren, flüssig gemacht wurden, und dass er einen Überschlag über die zur Vollendung des Baues noch erforderlichen Auslagen vorlegen durfte; er forderte mit Einschluss der erwähnten Rückstände die Summe von 87.000 £. Der Minister (Harley), sagt Coxe weiter, war über die Höhe des Betrages erstaunt und verfügte eine nochmalige Durchsicht des Überschlages. Nachdem aber Vanbrugh, in Audienz empfangen, darauf hingewiesen hatte, dass er in der Hoffnung, der Herzog werde dies auf eigene Kosten übernehmen, manches Entbehrliche weggelassen und nur das berücksichtigt habe, was der ursprünglichen Absicht der Königin in Anbetracht der nationalen Würde des Denkmales entsprochen hätte, habe ihn der Minister mit Anzeichen der Befriedigung entlassen.

Vanbrughs Bemühen war nicht vergeblich. Am 17. Juli legte er der Königin eine Anweisung auf 20.000 £ zur Genehmigung vor, und in „*Swift's Journal to Stella*“ lesen wir unterm 19. August 1711, dass die Königin 20.000 £ für die Fortsetzung des Baues des Schlosses bestimmte, „*which has been starved till now, since the change of the ministry*“. Der Bau wurde nun wieder aufgenommen; seine Unterbrechung hatte von Anfang Herbst 1710 bis ungefähr Mitte August 1711 gedauert. Coxe erwähnt einen Brief Vanbrughs an den Herzog, allerdings ohne Datum, worin er mittheilt, auf die Zusicherung des Ministeriums sich stützend, die Arbeit wieder aufgenommen zu haben; das Werk schreite wieder vorwärts, ohne dass die Gläubiger darauf bestünden, dass alles von staatswegen ausgefolgte Geld zur Tilgung der Rückstände verwendet werde, was auf ihren ausdrücklichen Wunsch hätte geschehen müssen. Wenn wir nun das uns erhaltene Schreiben des Herzogs an Vanbrugh vom 3. September 1711 lesen, so ist kein Zweifel, dass der Brief, au-

welchen in demselben angespielt wird, kein anderer ist als der von Coxe erwähnte. Der Wortlaut dieses Schreibens ist folgender: „*Camp before Bouchain, 3rd Sept. 1711 (Letters and Desp. V. 475): I thank you for the favour of your letter of the 10th of August. My Lord Treasurer has been so kind as to acquaint me already with the care he had taken for carrying on the works at Blenheim, and I shall now soon expect from you an account of what you think may be compassed this year. You may believe I should be very glad to gratify you in your desire of the four hundred pounds upon account, if I thought I could regularly do it of myself. As soon as I come home, will readily give his concurrence, so that the deferring it for two or three months at most, I hope, can be no prejudice to you. I am, with truth, Sir .... M.*“

Wie man sieht, hatte Vanbrugh schon auf die bloße Zusicherung neuerlicher Summen die Arbeit wieder begonnen und höchstwahrscheinlich deshalb von dem Herzoge einen Vorschuss von 400 £ verlangt, den ihm allerdings Marlborough nicht gewährte; denn er war vorsichtig genug, die Zahlungen von der Regierung aus besorgen zu lassen, damit es nicht den Anschein habe, als ob Vanbrugh von ihm beschäftigt werde.

Ferner sehen wir aus dem ersten Briefe, dass die Handwerksleute und Arbeiter im Rückstande waren, dass sie auch jetzt nicht bezahlt wurden, weil sie sich auf eine spätere Zeit vertrösten ließen; die 20.000 £ wurden für die Weiterführung des Baues bestimmt, die Schulden blieben unbeglichen.

Nun trat eine gewaltige Wandlung in Marlboroughs Leben ein.

Am 31. December 1711 wurde der Herzog aus allen seinen Ämtern entlassen. Unterm 1. Jänner 1712 schreibt Swift in seinem „Journal to Stella“: „*It is true that the Duke of Marlborough is turned out of all;* die Königin und der Lord Treasurer hassen ihn tödlich, und diesem Umstande verdankt er seinen Fall mehr als seinen anderen Fehlern.“ Am 23. oder 24. Jänner kommt im Hause der Gemeinen der Vorwurf der Bestechlichkeit des Herzogs zur Berathung. Die Verhandlungen fallen mit einer Majorität von hundert Stimmen zu seinen Ungunsten aus. Am

25. Jänner schreibt Swift: „*The Duke will now be able to no hurt.*"

Marlborough sah sich nun, da er zugrunde gericht war, von einer großen Zahl von Feinden umgeben; nic allein das Ministerium und dessen Partei war ihm fein lich, sondern auch unter den Whigs, deren wahre Sympath er niemals besessen[1]), fand er viele Gegner.

Man war allgemein der Ansicht, dass er den Kri aus Habsucht in die Länge gezogen hätte, und brach gegen ihn die Klage auf Zurückerstattung der Summe die er als Provision erhalten hatte, ein; zugleich forder man von ihm die Summe von 30.000 £, für welche er a für die Rückstände des Schlossbaues persönlich haftbar se weil die Zahlungen aus der Civilliste eingestellt worde seien.

Diese Behandlung in seinem Vaterlande nöthigte ih den Continent aufzusuchen, wo er allein noch Freun finden konnte. Am 28. November 1712 reiste er ab u mied England bis zum Tode der Königin.

Im Jänner 1713 begab sich auch die Herzogin ihrem Gemahl.[2])

Es fragt sich nun: Wie verhielt es sich mit dem Schlo bau während dieser Zeit? Es wurde jedenfalls von d oben erwähnten 20.000 £, welche die Königin bewill hatte, weiter gebaut, ohne dass man auf die am B haftenden Rückstände, welche nun dem Herzoge in Schuhe geschoben wurden, Rücksicht genommen hät Coxe berichtet, dass um diese Zeit eine Prüfung der s Sommer 1710 angewachsenen Schulden der Civilliste v genommen, und u. a. der Betrag von 60.000 £, bestim für den Bau von Blenheim, gefunden wurde. Die Sum stimmt genau.

Das Unterhaus übernahm die Tilgung dieses Betrag und gegen Ende des Jahres 1713 erhielt Vanbrugh währe der plötzlichen Erkrankung der Königin 10.000 £. Sor bleiben noch 30.000 £ rückständig, welche, wenn kein ab maliges Hindernis eingetreten wäre, sicherlich nach u nach ausbezahlt worden wären.

---

1) *Nat. Biogr. — Marlborough.*

2) *„Journal to Stella". 6./I. 1713.*

Wiederum war es aber ein Umschwung in der Regierung, der diese Aussichten zunichte machte. Schon nach dem Frieden von Utrecht (5. Mai 1713) brachen große Feindseligkeiten zwischen dem Lord Treasurer und seinem Collegen Bolingbroke aus; und, da letzterer bei der Königin in Gunst stand, erhielt Harley am 27. Juni 1714 seine Entlassung; Bolingbrokes Triumph aber dauerte nur drei Tage; denn am 1. August 1714 starb die Königin Anna. Am selben Tage war auch Marlborough wieder in England gelandet. Im September 1714 setzte ihn die Regierung König Georgs I. in seine sämmtlichen Ämter wieder ein; er wurde *„Captain-General“* und *„Master of the Ordinance“*.

Nun ordnete er an, dass Vanbrugh einen neuerlichen Überschlag über alle weiteren Kosten des Schlossbaues mache mit Inbegriff der Gärten, Brücken u. dgl., Dinge, die Vanbrugh unberücksichtigt gelassen hatte, als er Harley den Kostenvoranschlag machte; es ist daher ganz in der Ordnung, wenn jetzt ein etwas größerer Betrag verlangt wird, nämlich 54.527 £, also um 4.527 £ mehr als früher.

Im Hinweise auf die seinerzeitigen Beschlüsse beider Häuser fühlte sich Marlborough nach seiner Rehabilitierung berechtigt, das Aufkommen des Staates hiefür zu verlangen. Es wurde nicht allein dieser Betrag genehmigt, sondern, da man beschlossen hatte, alle Schulden der königlichen Hofhaltung zu decken, übernahm der Staat auch die Begleichung der am Baue von „Blenheim Castle“ haftenden Rückstände, indem man die Haftbarkeit der Civilliste hiefür anerkannte. Zur Prüfung der Rückstände wurde eine Commission eingesetzt, bestehend aus Lowndes, Craggs und Hopes, und auf ihren Bericht hin zur Tilgung derselben die Summe von 30.000 £ in Bereitschaft gesetzt.

Die Gläubiger mussten ihre Forderungen einbringen; doch bewilligte man ihnen nicht ihre volle Forderung, sondern nur ein Drittel derselben. Damit nicht einverstanden, stellten sie die Arbeit ein. D'Israëli erzählt nämlich, dass im Jahre 1715 die Arbeiter wiederum streikten und die alte Verzögerung wieder eintrat.

Wenden wir uns nach dieser nothwendigen Weiterführung der Thatsachen wieder Vanbrugh zu! Im Jahre 1706 hatte er dem Thronfolger des Hauses Braunschweig in der

Eigenschaft als Clarenceux King-at-Arms den Wappenro
und die Insignien des Hosenbandordens überbracht, de
selben, der jetzt als König Georg I. den englischen Thr
bestieg; er war also mit dem neuen Herrscher in nähe
Berührung gekommen und dem Könige bekannt. Ein Whi
ministerium stand am Ruder, am Hofe war er beliebt:
dieser Zeit wurde er zum Ritter geschlagen (am 9. Se
tember 1714) und am 6. Jänner 1715 wurde er *„Comptro*
of the Royal Works“. In der Regierung hatte er manc
Freunde und Gönner, so den Prime Minister selbst, W
pole, den Herzog von Newcastle u. a. Bei der Herzog
von Marlborough aber war er in Ungnade gefallen. S
schreibt an ihre Freundin Clayton: „Was den Bau betri
will ich Ihnen die Sache so kurz als möglich auseinand
setzen. Der Staat hat 265.000 £ theilweise schon ausgele
theils noch zu zahlen. Überdies hat der Herzog seit 17
über 9000 £ darein gesteckt, oder ist sie noch schuldi
und noch haben wir nichts, was einer anständigen Wohnu
gleichsähe; von dieser ungeheuren Summe wurden (oh
die seit dem Austritte des Lord Godolphin angewachsen
Rückstände zu rechnen bis zur Einstellung des Baue
bereits 38.000 £ verwendet und dafür buchstäblich noc
gar nichts vollbracht, was des Nennens wert wäre. Wa
ich aus den Büchern genommen habe, beläuft sich nicl
auf 2000 £. Ohne Übertreibung, es ist weit mehr zu thu
als bereits geschehen. Denn das Vollbrachte ist ganz ur
bedeutend und noch braucht es mehrerer 1000 £ bloß, ur
sozusagen die Schale zu beendigen; da ist noch nicht da
außerhalb der Thore Befindliche mit inbegriffen, wo alle
so im Gewirre steckt, dass sich das Gehirn verdreht, wen
man nur daran denkt. Eine ungeheure Summe wird di
gedämmte Zufahrt kosten, so auch die lächerlich riesenhaft
Brücke ... Sir John Vanbrugh behauptet zwar in seinei
dem Herzoge überreichten Überschlag, die Auslagen bi
zur gänzlichen Vollendung werden sich nur mehr au
54.381 £ belaufen. Ich glaube aber nimmer, dass er dami
auslangt, nachdem von den bereits verbauten 38.000 £
nichts zu sehen ist. Weil ich immer dasselbe sage, finde
man mich albern und lächerlich.“ Gewiss stammt der Brief
welcher bei Coxe ohne Datum wiedergegeben wird, au

der Zeit nach 1714, weil Vanbrugh Sir genannt wird, und nach 1715, weil von der Einstellung der Arbeiten die Rede ist. Wir werden aber der Wahrheit am nächsten kommen, wenn wir ihn in das Jahr 1716 setzen. In diesem Jahre entließ die Herzogin Vanbrugh. Wir erfahren dies aus den beiden Briefen des Pelham-Manuscriptes, welche er von Whitehall aus an die Herzogin richtet, und von denen er eine Abschrift an den Herzog von Newcastle sendet. Vorausgeschickt muss werden, dass Vanbrugh um diese Zeit eine Heirat zwischen dem erwähnten Herzoge und der Enkelin Marlboroughs, Lady Harriet Godolphin, vermitteln sollte, und zwar, wie er ausdrücklich sagt, auf die Anregung und den besonderen Wunsch der Herzogin selbst; damals verzichtete sie aber, wie aus den Briefen hervorgeht, auf die Dienstleistung Vanbrughs auch in dieser Angelegenheit. Vanbrugh schreibt am 8. November 1716 folgendermaßen: „. . . *Having since been shown by Mr. Richards a large pacquet of Building Papers, sent him by your Grace, I find the reason was, That you had resolv'd to use me so ill, in respect of Blenheim, as must make it impracticable to employ me in any other Branch of your service. These papers, Madam, are so full of far fetch'd labour'd Accusations, mistaken facts, wrong Inferences, groundless Jalousies and strein'd Constructions, that I shou'd put a very great affront upon your Understanding, if I suppos'd it possible you cou'd mean anything in earnest by them, but to put a stop to my troubling you any more. You have your end, Madam, for I never will trouble you more; unless the Duke recovers so far to shelter me from such Intollerable Treatment. I shall in the meantime have only this concern on his account (for whom I shall ever retain the greatest veneration) that your Grace . . .*"

Als Schlussbemerkung fügt er hinzu, dass er, wenn ihm die Herzogin die Erlaubnis gäbe, ihre Briefe zu drucken, es gerne thäte, genau und ohne irgend welche andere Antwort oder Bemerkung als diesen kurzen Brief, damit die Welt sähe, dass er sie veröffentlicht wissen wolle.

Der angeführte Brief der Herzogin an ihre Freundin und dieser dürften wohl ungefähr in derselben Zeit geschrieben sein.

Wir sehen nun, wie heftig die Herzogin und der Leiter

des Schlossbaues an einander gerathen sind. Die Erbitterung Vanbrughs leuchtet noch aus seinem Briefe vom 10. November 1716 hervor, den er von London aus an den Herzog von Newcastle schrieb. Er theilt mit, dass er einen Brief von der Herzogin erhalten habe und fährt fort: „... *by a few words at the latter end she shews quite plain that she was resolved to get me out of that, and so judged it impossible to concern me any longer in t'other affair. I need make no remarks to your Grace upon this abominable Woman's proceeding, which shall not however lessen my regard to my Lord Duke, nor good opinion of his grand daughter, who I do not think has one grain of this Wicked Woman's temper in her.*"

Wenn man den Brief der Herzogin an Lady Clayton, in welchem die angegebenen Ziffern im großen und ganzen mit den anderwärts angeführten Summen stimmen, liest, so möchte man glauben, es sei an dem Baue des Schlosses noch gar nichts Rechtes fertig gewesen. Wir finden aber in Campbells Vitruvius (I. Bd.), dessen Platten 55—62 sehr hübsche Zeichnungen von Blenheim Castle enthalten, folgende Stelle: „*Here are noble gardens, a stately bridge with an arch hundred foot in diameter, with many other embellishments ... It was built Anno 1715.*" Darf man nicht daraus schließen, dass schon ein ganz bedeutender Theil des Gebäudes fertig war?

Woher aber dann die heftige Erbitterung der Herzogin? Ist sie gerechtfertigt oder bloß der natürliche Ausfluss gewisser Charakterzüge, wie einer unbezähmbaren Streitsucht, oder liegt der Grund in einer persönlichen Abneigung gegen Vanbrugh, die sich nach und nach bis zum äußersten gesteigert hat? Gerade für kleine, nichtige Gründe sprechen mehrere Umstände: Schon aus dem Jahre 1710 ist uns bezeugt, dass Vanbrugh durch die Herzogin bitter gekränkt wurde. Swift erzählt in seinem „*Journal*" unterm 7. November 1710, bei einer Unterhaltung im Hause des Sir Richard Temple, bei welcher auch die Herzogin und Vanbrugh anwesend waren, sei er (Swift) mit diesem in einen längeren Streit wegen der Spottgedichte auf dessen Haus gerathen, doch sei Vanbrugh dabei immer kalt und höflich geblieben; wie aber auch die Herzogin angefangen habe, sich über ihn lustig zu machen, da sei er ärgerlich ge-

worden, obgleich er sonst ein *„good-natured fellow“* sei. Ein Beweis, dass nicht eine unrechtmäßige Handlungsweise seine Entlassung herbeiführte, mag auch darin erblickt werden, dass die Herzogin erst nach der Erkrankung ihres Gemahls — er wurde am 25. Mai 1716 vom Schlage gerührt — gegen ihn auftrat. Ferner, warum belangte sie Vanbrugh nicht sofort, wenn sie ihn schon, wie aus dem Briefe an Clayton zu entnehmen ist, der Unterschlagung beschuldigt? Sie sagt dort, er habe 38.000 £ für den Bau erhalten und in den Büchern könne sie nur 2000 £ verzeichnet finden. Warum wartet sie wiederum, bis Marlborough todt ist? Mögen aber nun diese oder jene Ursachen zugrunde liegen, das eine steht fest, dass Vanbrugh vom November 1716 angefangen nicht mehr an dem Bau von Blenheim Castle beschäftigt war.

Die Gläubiger, welche, wie wir wissen, nur ein Drittel ihrer Forderungen ausbezahlt erhielten, reichten im Ostertermin 1718 beim Rechnungshof sowohl gegen den Eigenthümer des Schlosses als auch gegen den laut Vollmacht von Lord Godolphin als obersten Leiter des Baues aufgestellten Architekten Vanbrugh eine Klage ein wegen Vorenthaltung des ausständigen Lohnes, der bereits die Höhe von 8000 £ erreicht habe. Der Herzog erklärte, dass weder auf ihn noch auf Vanbrugh eine persönliche Dafürhaftung gewälzt werden könne, weil das ganze Werk eine Staats-Unternehmung sei, bei welcher Sir John Vanbrugh bloß als öffentlicher Beamter gehandelt habe. Gegen diese Erklärung machte die Klageschrift geltend, dass der Herzog den Bau mehreremale wie ein persönliches Unternehmen geleitet habe, da er sich über die Fortschritte desselben Bericht erstatten ließ, bestimmte Ernennungen bei demselben vornahm, verschiedene Anordnungen über einzelne Gemächer traf u. dgl.

Der Gerichtshof entschied, dass der Herzog und die Herzogin gesetzlich haften müssten, weil sie den Bau thatsächlich wie ein Privatunternehmen betrieben hätten. Die Appellation des Herzogs an das Oberhaus blieb auch erfolglos. Am 24. Mai 1718 verwarfen die Peers die Gründe zur Entkräftigung des Schuldspruches und bestätigten das gefällte Urtheil. Vanbrugh aber wurde freigesprochen.

Wenn wir nun fragen, warum die Arbeiter überhaupt gegen ihn klagbar wurden, so dürfte die Antwort in einem Briefe Vanbrughs an Tonson zu lesen sein, welchen D'Israëli leider ohne Datum abgedruckt hat: „*I have the misfortune of losing, for I now see little hopes of ever getting it, near 2000 £ due to me for many years' service, plague and trouble, at Blenheim, which that wicked woman of M. is so far from paying me that the duke being sued by some of the workmen for work done there, she has tried to turn the debt due to them upon me, for which she ought to be hanged.*“

Wir sehen demnach die Ursache dieser Klage gegen Vanbrugh wieder in der Herzogin von Marlborough.

Marlborough war am 16. Juni 1722 gestorben. Nun tritt die Herzogin-Witwe öffentlich gegen ihren früheren Bauleiter auf. Aus seinen Briefen an Tonson, die von D'Israëli leider sehr häufig ohne Datum abgedruckt sind, erfahren wir vor allem, dass sie von ihrem Gatten große Summen Geldes zur Vollendung des Schlosses geerbt hatte. In fünf Jahren wurde auch das Gebäude von der Hälfte der zu diesem Zwecke zur Verfügung gestellten Summe vollendet.

Die Briefstellen, welche auf die Klageführung der Herzogin anspielen, sind erstens die folgende: „*He (Marlborough) has given his widow — may a Scotch ensign get her! — ten thousand pounds a year to spoil Blenheim in her own way and twelve thousand a-year to keep herself clean and go to law*“; zweitens der bereits erwähnte Brief vom Jahre 1725, gedruckt bei Leigh Hunt auf Seite XLII: „*I have been forced into Chancery by that B. B. B. the duchess of Marlborough, where she has got an injunction upon me by her friend the late good chancellor (earl of Macclesfield) who declared that I never was employed by the duke and therefore had no demand upon his estate for my services at Blenheim. Since my hands were thus tied up from trying by law to recover my arrears, I have prevailed with Sir Robert Walpole to help me in a scheme which I proposed to him, by which I got my money in spite of the hussy's teeth. My carrying this point, etc.*“

Vanbrugh war also aus diesem Processe als Sieger hervorgegangen und hatte die rückständige Summe erhalten. So hatte endlich der Streit ein Ende. Aber auch das Leben

Vanbrughs war dem Erlöschen nahe; nur ein Jahr konnte er sich des Sieges freuen.

Der Bau dieses großartigen nationalen Denkmals hatte, wie wir gesehen haben, sowohl der beschenkten Familie als auch dem Baumeister viele bittere Stunden bereitet. Die eigentliche Schuld daran hat nicht Vanbrugh, nicht der Herzog, vielleicht auch nicht in gar so hohem Maße, als uns scheinen mag, die Herzogin, sondern die Verhältnisse selbst. Ein Geschenk, sei es von welcher Art immer, muss vor der Übergabe in jeder Hinsicht etwas Fertiges, vollständig Ausgeführtes sein, damit nicht wie hier der Fall eintritt, dass die beschenkte Partei selbst immer sorgen muss, die zur Vollendung desselben bestimmten Mittel zu erhalten.

Die Schuldlosigkeit Vanbrughs aber beweist am besten der Umstand, dass er sowohl bei dem ersten als auch bei dem zweiten Processe freigesprochen wurde. Daher ist es empörend, einen Brief eines Freundes des Herzogs von Marlborough zu lesen, der von Cunningham mitgetheilt wird. Darin heißt es: „Die Schuld liegt nicht an dem Herzoge, sondern an einem anderen, der vielleicht der einzige Architekt in der Welt war, fähig, ein solches Haus zu bauen und der einzige Freund in der Welt, fähig, die Schuld auf einen zu schieben, dem er so sehr zu Dank verpflichtet war.“

Es ist richtig, Vanbrugh war dem Herzog zu Dank verpflichtet; aber wie hat er sich denn gegen ihn undankbar erwiesen? Vanbrugh hatte immer die größte Hochachtung und Verehrung für seinen Gönner, den Herzog von Marlborough; dafür, dass er eine so schwere und ungerechtfertigte Beschuldigung, die man auf ihn geladen, mit allen Mitteln von sich abgewälzt hat, wird ihm doch kein Mensch einen Vorwurf machen können. Er hat genug und in unschuldiger Weise bei und nach dem Baue des Schlosses zu leiden gehabt und verdient durchaus nicht so harte Worte.

Campbell führt in dem zweiten Band des „Vitruvius“ noch eine Zeichnung an mit der Bemerkung: *„A new design for a person of quality in Somersetshire . . . all designed by the learned and ingenious Sir John Vanbrugh 1716.“*

In den Briefen des Pelham-Manuscriptes findet vor allem das Nottingham Castle Erwähnung, das von dem Herzog von Newcastle erworben und von Vanbrugh neu hergestellt wurde. Besonders richtete er wieder wie beim Schlosse Howard sein Augenmerk auf die Parkanlagen in der Umgebung des Schlosses. Am 17. December 1718 schreibt er von Nottingham aus, er habe das Schloss innen und außen einer genauen Besichtigung unterzogen und sei wider Erwarten mit allem zufrieden gewesen; nur außen müssten manche Verfügungen getroffen werden; nicht allein Stallungen und andere Baulichkeiten könnten dort errichtet werden, sondern es ließe sich auch unterhalb der großen Terrasse ein ganz angenehmer Garten innerhalb der Schlossmauern herstellen, sogar ein künstlicher Teich könnte in demselben angelegt werden. Zum Schlusse beglückwünscht er den Herzog zu diesem herrlichen Wohnsitz; anfangs, setzt er hinzu, werde ihm allerdings der Anblick ungewohnt sein, aber er werde sich schon daran gewöhnen; *„at first, perhaps, you'll think it stairs you in the face with a pretty impudent countenance.“* (Echt Vanbrughische Worte!) Alle nothwendigen Reparaturen werde er erst machen lassen, wenn er mit ihm darüber genau verhandelt habe, damit nichts übereilt geschehe. Er erwarte ihn daher hier; die Arbeiten würden ihn ebenso wenig stören wie zu Claremont. Jedoch solle er die Reise hieher erst im April oder Mai machen, da er jetzt nur einen kurzen Aufenthalt nehmen könnte, andererseits auch die Tage so kurz und die Wege so unendlich schlecht seien, dass er mindestens vier Tage zur Reise brauchen würde. Der Herzog kam aber doch früher, wie aus dem Briefe vom 25. December 1718 hervorgeht, schon am 26. December. Vanbrugh schreibt nämlich darin: *„Your Grace's letter to meet you at Nott*m *to-morrow; I find here (Castle Howard) yesterday . . .“* und in einem Briefe vom 4. Jänner 1719 drückt er seine Verwunderung und Besorgnis darüber aus, dass der Herzog wirklich in Nottingham gewesen war; „es wäre ihm“, meint er, „lieber gewesen, wenn er noch nicht dorthin gereist wäre, weil er vielleicht nicht alles so gefunden hätte, wie er es wünschte“. Er sucht ihn aber zu trösten, falls ihm die Gegend zu rauh und die Witterung zu stürmisch erschienen sei, indem er

auf das Schloss Howard verweist, in dem es sogar im strengsten Winter prächtig zu wohnen sei.

Am 24. Jänner 1719 ist er schon in der Lage, seiner Freude darüber Ausdruck zu geben, dass ihm der Herzog nicht gezürnt habe, als er hier war. Er verspricht nun alles durchführen zu lassen, was dieser angeordnet habe, und ihm davon bei seiner baldigen Ankunft in London Bericht zu erstatten; er schreibt dann wörtlich: „*I'll therefore say no more now than to express my great satisfaction to hear the middle of winter has not discouraged you, from thinking it practicable to live upon a precipice a hundred feet high. For as I have been the instrument of your fixing on this castle for your northern seat, I shou'd have been heartily concerned to find you disappointed in it.*“

Vanbrugh hatte also dem Herzog dieses Schloss empfohlen und damit eine große Verantwortlichkeit auf sich geladen. Es lässt sich daher seine Freude begreifen, die er über die Zufriedenheit seines Gönners empfand.

Ein anderer Bau, den er für den Herzog besorgte, ist der Palast Claremont. Ob er hier auch nur Neuerungen und Verbesserungen anbrachte oder einen Neubau aufführte, ist aus den Briefen selbst nicht zu entnehmen. Jedenfalls fällt die Beschäftigung an diesem Baue früher als die am Nottingham Castle; denn in dem angeführten Briefe vom 17. December 1718 heißt es, dass die Arbeiten daselbst den Herzog ebenso wenig stören würden wie zu Claremont.

Von der Herstellung eines neuen Zimmers zu Claremont spricht ein Brief vom 15. September 1720, in welchem wir lesen, dass der Herzog von Chandois dasselbe besichtigen wolle, weil er die Absicht habe, sich ein ähnliches einrichten zu lassen. Um zu zeigen, wie selbstbewusst Vanbrugh von seinen Arbeiten redet, sei auch diese Stelle verzeichnet: „*He (Chandois) talk'd to me of your Grace's new room at Claremont designing to have such a one in the new house he builds in London, tho' he has not yet seen it, you must know, but that's nothing. I have however done all I can to prevent his coming till 'tis quite done that it may stair in his face, and knock him down at once.*“ Am 20. August preist er das Schloss Howard über alle Maßen und fügt hinzu: „*I hope*

you shall find the walls at Claremont as much to my satisfaction (and your Grace's too) as these are here."

Wir sehen also, dass Vanbrugh für den Herzog von Newcastle bei zwei Bauten beschäftigt war, welche allerdings keine Neubauten gewesen zu sein scheinen.

In den Briefen vom 8. und 28. August 1721 werden noch kurz die Erbauung von Lumley Castle und von Seaton Delavals in Northumberland erwähnt. Am 8. August schreibt er von Castle Howard aus: „*. . . I am going to-morrow to Lumley Castle and Delavals, which will take me up a fortnight*", und am 28. August berichtet er von York aus seinem Freunde Watkins, dass er in beiden Orten sehr viel zu thun habe: „*Since it is not easy to go there often, I resolved to do all the service I cou'd while I was there.*" Er spricht auch von dem Admiral Delavals, dass er sich sehr gerne bereit erklärte, den ganzen Bau genau nach seinen Plänen durchführen zu lassen, so dass er einmal einen schönen Wohnsitz haben werde. Über Lumley Castle äußert er sich: „*It is a noble thing, and will deserve the favours Lord Lumley designs to bestow upon it. In order to which I stay'd there near a week, to form a general design for the while, which consists in altering the house . . . all which may be done for a sum that can never lye very heavy upon the family.*"

In einem Briefe vom 20. August 1723 erfahren wir noch von einem neuen Auftrage Vanbrughs. Der Herzog von Ancaster (Sohn des Lord Chamberlain Robert Bertie, 4th Earl and first Marquess of Lindsay, welcher im Juli 1715 zum Duke of Ancaster ernannt wurde: *Nat. Biogr.*) ladet Vanbrugh ein, sich mit ihm bezüglich eines Baues zu besprechen: „*. . . I shall wait upon his new Grace of Ancaster in my way having the honour of an invitation from him, to consult about his building: by which I believe he is inclin'd to go on upon the general design I made for his father last winter, and which was approved of by himself.*"

Außer diesen Bauten, welche directen Quellen entnommen sind, macht Cunningham noch folgende namhaft:

1. Eastbury in Dorsetshire; 2. Easton Neston in Northamptonshire, welches nach Nat. Biogr. von Hawksmore 1713 vollendet wurde; 3. Mr. Duncombe's in Yorkshire; 4. Oulton Hall in Cheshire; 5. ein Sommerhaus in Chelsea für Robert Walpole erbaut.

Wenn wir nun die ganze architektonische Thätigkeit Vanbrughs überblicken, so müssen wir sagen, dass er von den verschiedensten Seiten in Anspruch genommen wurde, und dass es hauptsächlich der Norden Englands war, wo er seine Werke aufführte.

Was den künstlerischen Wert derselben betrifft, möge der Hinweis auf die Bemerkungen Cunninghams genügen. Nur soviel sei erwähnt, dass er niemals nach der Schablone vorgieng und in jedem Baue etwas Originelles zu finden ist. Er beobachtete nicht die Regeln der classischen Kunst, sondern die der poetischen Composition, ferner baute er mehr nach den Principien der Malerei als der Baukunst selbst; daher seine, wie Cunningham sagt, „*most painterlike effects*". Als Schluss unserer Betrachtung Vanbrughs von dieser Seite seiner Thätigkeit seien die Worte desselben Biographen angeführt: „Die Originalität, welche sein Glück zerstört hatte, hatte seinen Ruhm begründet, und er steht jetzt, wie er verdient, hoch da auf dem Boden der originellen Erfindung, von welchem ihn wenige britische Rivalen wegstoßen können. Er wird geehrt werden als der einzige große, originelle Architekt der Regierungszeit der Königin Anna und des Königs Georg I."

Vanbrugh als Mensch.

Dieser Abschnitt soll eine Zusammenfassung des ganzen Lebensganges Vanbrughs geben und jene Punkte, welche in keinem der früheren Abschnitte betrachtet werden konnten, enthalten. Es wird dabei auch auf seinen persönlichen Charakter und seine Stellung im gesellschaftlichen Leben Rücksicht genommen werden.

Wir wissen, dass Vanbrugh nach einer freien Erziehung in die Armee eintrat. Aus dem Porträt in Cunninghams Schrift, welches Vanbrugh in späteren Jahren darstellt, zu

schließen, muss er ein hübscher, eleganter Mann gewesen sein mit einnehmenden Gesichtszügen und besonders schönen, großen, freundlich blickenden Augen. Er hat gewiss in jener Zeit, wie bereits angedeutet wurde, manche lustige Streiche mitgemacht und viel gezecht und dürfte auch bei den Damen in großer Gunst gestanden sein; denn er besaß außer seiner gewinnenden Erscheinung feine Umgangsformen und weltmännische Gewandtheit, die er sich zum größten Theile in Frankreich erworben haben mag. Dies beweist der fließende Ton in seinen Stücken, besonders in jenen Scenen, in denen eine leichte, tändelnde Conversation mit den Damen geführt wird, andererseits auch der Umstand, dass er dem Kreise des Earl of Montague angehörte, in welchem bekanntlich so großes Gewicht auf die Conversation gelegt wurde. (Vgl. *Preface to „The Way of the World.“)*

Man darf wohl annehmen, dass er auch sonst in anderen Gesellschaftskreisen der Stadt ein gern gesehener Gast war.

Bis zum Jahre 1697 war er aber doch nur verhältnismäßig wenigen kleineren Zirkeln bekannt; mit diesem Jahre machte er sich durch seine Lustspiele auch weiteren Kreisen bemerkbar. Rasch erwirbt er sich die Gunst eines großen Theiles des Publicums; aber ebenso rasch hatte er sich die Feindschaft eines auch nicht unerheblichen Theiles der Stadt zugezogen; die Feindschaft derjenigen, welche, mit den verlotterten Sittenzuständen der damaligen Zeit unzufrieden, eine radicale Abhilfe anstrebten, die darauf ausgiengen, besonders die frechen Theater-Aufführungen zu unterdrücken, welche die Moral des Volkes so sehr untergraben hatten. Daher war jeder, welcher der Bühne Stücke lieferte, die dem herrschenden Geschmacke entsprachen, ihr Feind. Nun wird wohl jeder, der die Lustspiele jener Zeit kennt, zugeben, dass die Männer, die gegen dieselben auftraten, vollkommen im Rechte waren. Es giengen thatsächlich Lustspiele über die Bretter, die an Schamlosigkeit und Frechheit alles Dagewesene übertrafen.

Es fragt sich aber: Dürfen wir Vanbrugh, wenn wir ihn von dem Standpunkte seiner Zeit betrachten, wegen seiner zum Theile zügellosen und frivolen Stücke gar so sehr verdammen?

Vor allem war er sicher nicht schlechter als seine nächste Umgebung, als diejenigen, mit denen er verkehrte und bei denen er sich unterhielt. Er bewegte sich in dem Kreise der sogenannten „Aufgeklärten", welche die geoffenbarte Religion und die christliche Moral nicht wie sie gegeben ist hinnahmen, sondern mit dem Maßstabe der Vernunft untersuchten und sich ihre Religion und ihre Moral selbst bildeten. In politischen Dingen anerkannten sie den Herrscher nicht als eine von Gott eingesetzte Macht, sondern als das vom Volke freigewählte Oberhaupt. Fast alle gebildeten Laien gehörten zu dieser Classe, die auch im großen und ganzen mit den Whigs zusammenfiel. Diesen gegenüber standen besonders die Geistlichen der Hochkirche und der weniger gebildete Adel, welche beiden Stände auch in den Lustspielen der damaligen Zeit so hart mitgenommen wurden.

Vanbrugh gehörte also auch zu jenen „Aufgeklärten"; auch er bildete sich seine Religion, seine Moral und sein freies politisches Urtheil. Er war von Haus aus Protestant, aber wohl nur dem Namen nach. Genau zu sagen, welche religiöse Anschauung er sich zurecht gelegt hatte, ist nicht möglich. Aber gegen die Religion der Staatskirche und ihre Vertreter tritt er, wie ausgeführt wurde, immer und überall in seinen Stücken auf; auch soviel lässt sich aus allem entnehmen, dass er in diesem Hass gegen die Kirche niemals eine Wandlung durchmachte.

Interessanter ist für uns die Frage: „Welche sittlichen Anschauungen hatte sich Vanbrugh gebildet?" Um diese Frage im Zusammenhange zu beantworten, müssen wir die sogenannten *„fine gentlemen"* seiner Originalstücke heranziehen; das sind aus seiner früheren Zeit die Figuren Worthy (in „The Relapse") und Constant (in „The Provoked Wife") und später sein Sir Charles (in „A Journey to London"). Dabei ist als selbstverständlich vorauszusetzen, dass daraus nicht alle seine moralischen Anschauungen geschöpft werden können, sondern nur ein kleiner Bruchtheil derselben.

Einer seiner Grundsätze ist der, dass ein edler Mann dem Weibe die Treue, die er ihr zugeschworen, auf jeden Fall zu bewahren habe. Er zeigt in seinen Stücken, dass

in den ehelichen Verhältnissen seiner Zeit dies fast durc
wegs nicht befolgt werde. Unter hundert Fällen sei d
Treue höchstens einmal zu finden. Daher kommt imme
sobald er von der Ehe handelt, der Spott an die Reih
deshalb findet sich am Schluss des „Relapse" zum Hol
auf die bevorstehende Trauung das ausgelassene Lied:

„Constancy's an empty sound,
Heaven and earth and all go round,
All the works of Nature move,
And the joys of life and love
Are in variety . . ."

als ob dadurch das Brautpaar gewarnt werden sollte: „He
ratet nicht, ihr werdet euch nicht treu bleiben können."

Die Ehe ist ihm verhasst, weil man die schönste Tugen
die der Treue, in ihr nicht finde: *(„Prov. Wife" III 3) „Lad
Brute: ‚Does marriage then exclude men from your rule c
constancy?' Constant: ‚It does. Constancy's a brave, free, haught
generous agent, that cannot buckle to the chains of wedloc
There's a poor sordid slavery in marriage, that turns th
flowing tide of honour, and sinks us to the lowest ebb of infam
'Tis a corrupted soil; ill nature, avarice, sloth, cowardice an
dirt, are all its product.'"*

Wie verhält er sich gegenüber der Liebe? Sie mu
nach ihm mehr sein als *„the gross and vile desire of flesh a
blood"*, der Sinnengenuss dürfe aber nicht fehlen. *„Prov. Wif
III 3: „Virtue, alas, is no more like the thing called so th
'tis like vice itself. — Virtue consists in goodness, honour, gra
tude, sincerity and pity; and not in peevish, snarling, straitlac
chastity. True virtue, wheresoe'er it moves, still carries
intrinsic worth about it, and is in every place, and in ea
sex, of equal value. So is not continence, you see: that phant
of honour, which men in every age have so contemned, th
have thrown it amongst the women to scrabble for . . . I
recommend it to our wives, madam, because we would keep '
to ourselves; and to our daughters, because we would disp
of 'em to others."*

Was soll man zu diesen Worten sagen, die mit d
erstaunlichsten Unverfrorenheit solche Grundsätze e

wickelte! In diesem Punkte hatte er sich wohl sehr weit von dem rechten Wege verstiegen. Aber auch hierin dürfte er mit manchem seiner Umgebung übereingestimmt haben. Es mochten thatsächlich damals solche Missheiraten sehr häufig vorgekommen sein; sonst wäre nicht immer und immer in den Lustspielen der Zeit das Thema behandelt worden; und wie demoralisierend solche Zustände auf das Volk wirken, lässt sich leicht begreifen.

Was seine Anschauung über das Weib betrifft, so verehrte er es hoch und hielt es der höchsten Vollkommenheit fähig. Ein Beispiel davon gibt er in Amanda und auch in Lady Brute, die nicht im Verhältnis zu ihrem Gatten, sondern zu Constant zu betrachten ist; denn die Ehe ist für Liebende nicht vorhanden und bildet keine Schranke.

Dies waren den größten Theil seines Lebens hindurch seine moralischen Anschauungen.

Es wurde bereits die begründete Vermuthung ausgesprochen, dass Vanbrugh es verstanden habe, den Damen in ausgezeichneter Weise den Hof zu machen. Diese Vermuthung findet eine weitere Bestätigung darin, dass er in der Ehe-Angelegenheit des Herzogs von Newcastle mit der Tochter Godolphins von der Herzogin von Marlborough zum Vermittler bestimmt wurde und die Ehe zum Abschluss brachte. Die Briefe, die uns über die Angelegenheit aufklären, sind wieder die des Pelham-Manuscriptes. Besonders wichtig ist jener vom 6. November 1716, welchen Vanbrugh an die Herzogin schreibt. Aus demselben geht hervor, dass die Herzogin von Marlborough Vanbrugh bis zu dieser Zeit als Vertrauensperson für die erwähnte Heiratsvermittlung benützt hat, jetzt aber sich von ihm abwendet. Er habe hievon nicht direct erfahren, sondern auf dem Umwege durch den Herzog von Newcastle, welcher sich bei ihm erkundigte, was denn zu Blenheim abgemacht worden sei, weil sich jetzt die Herzogin zu Bath an einen gewissen Mr. Walters in dieser Angelegenheit gewendet habe; dieser dränge ihn, die Sache anzugreifen; er aber möchte vorher mit Vanbrugh noch einmal über die Eigenschaften der Lady Henrietta sprechen; denn, schreibt dieser wörtlich, der Herzog von Newcastle sei der Meinung, „*that I could give him a righter character of her than any other friend or*

acquaintance he had". Indem er dann von ihrer Abtrünnigkeit spricht, sagt er, dass es ihm nicht darum zu thun ist, in der Angelegenheit weiter verwendet zu werden: *„For a match-maker is a damn'd trade, and I never was fond of meddling with other people's affairs ...*", aber *„... on your own motion, and your own desire, I had taken a good deal of very hearty pains to serve you, and I think with a good deal of hearty success."*

Im nächsten Briefe an die Herzogin schreibt er, dass er sie nicht mehr belästigen wolle. Er bleibt aber gleichwohl der Berather des Herzogs von Newcastle und schreibt an ihn einen sehr bezeichnenden Brief, bezeichnend sowohl für Vanbrugh, als auch für die Herzogin:

„I don't at all believe she's indifferent in the matter, for she's not a fool, tho' she is a — Worse thing. But as in all her other Traffick, so in a Husband for her grand daughter, she wou'd have him good and cheap. However let her good housewifely projects be what they will, I think it mighty probable this business may succeed; for I don't doubt but she'll do something considerable herself and if the Duke is well enough to be treated with. I can scarce think he'll let you slip, and shou'd he dye, my Lord Godolphin will certainly be in a condition to do a great deal, and I am confident both he and she will not be for sparing their money on so right an occasion."

Auch hätte ihm die Herzogin geschrieben, dass Marlborough über diese Eheschließung nicht ungehalten sei.

Zum Schlusse fügt er hinzu, dass er ihm alles Neue, was sich in dieser Hinsicht ereignen würde, mittheilen wolle.

Am 27. November schreibt er, dass er mit Lord Godolphin über die Angelegenheit gesprochen und ihn geneigt gefunden habe, nur wünscht er, dass er noch ein wenig warten solle. Auch die Meinung Walpoles und des Lord Townshend habe er eingeholt betreffs dieser „großen Staats-Affaire".

Mehr ist aus den Briefen über diese Heirat nicht zu entnehmen; wir wissen aber, dass sie zustande gekommen ist.

Nach dieser Abschweifung kehren wir wieder zu Vanbrughs moralischen Grundsätzen zurück. Es wurde gezeigt, dass er ein eingefleischter Gegner der Ehe war, dass er das Glück nicht in der Ehe, sondern im freien Verkehr

mit der Auserwählten seines Herzens suchte: Nun aber wird schon bei dieser Heiratsvermittlung eine Änderung in seinem Wesen ersichtlich. Er räth seinem Freunde zu der Ehe, ja er verhilft ihm selbst zu einer Frau.

Daraus sehen wir, dass in ihm bereits eine Änderung vor sich gegangen ist, die einerseits wohl ihren Grund in der Anzahl seiner Jahre hat — er war damals 50 Jahre alt — andererseits in den Wandlungen, welche damals in den Sitten des Volkes selbst vor sich gegangen waren. Um diese Zeit, 1716, waren ja schon ganz andere Sittenzustände geschaffen, und das große Reformwerk, welches die moralischen Wochenschriften anbahnten, war bereits beendigt worden.

Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn Vanbrugh selbst, seine alten Principien umstoßend, nun auch ans Heiraten denkt. Aber wie schwer musste es ihm fallen, seinen Freunden diese Absicht mitzutheilen, ihm, der bis jetzt immer gegen die Ehe so heftig aufgetreten war! Es ist bemerkenswert, in welch humorvoller Weise er seinem Freunde, dem Herzog von Newcastle, seine Heiratspläne mittheilt, da er sich mit der directen Wahrheit nicht herauswagt. Er schreibt am 25. December 1718 von Castle Howard aus: „*'Tis so bloody cold, I have almost a mind to marry to keep myself warm, and if I do I'm sure it will be a wiser thing than your Grace has done, if you have been at Nottingham.*“ Dass es ihm damals schon ganz ernst war, zeigen Briefe, welche gleich in nächster Zeit von dieser Heirat berichten. Am 12. Jänner 1719 schreibt er, dass er mit der Familie Carlisle der „Assembly“ in York beiwohnen werde, und am 24. Jänner sendet er aus Nottingham Mittheilungen über seine Braut. Es heißt dort: „*I hope she* (die Herzogin von Newcastle) *won't have the less expectation from my judgment in chusing a seat, from my having chosen a wife whose principal merit in my eye has been some small distant shadow of those valuable qualifications in her, your Grace has formerly with so much pleasure heard me talk of. The honour she likewise has, of being pretty nearly related to the Dutchess gives me the more hopes I may not have been mistaken. If I am, 'tis better, however, to make a blunder towards the end of one's life than at the beginning of it. But I hope all will be well;*

it can't at least be worse than most of my neighbours which every modest man ought to be content with, and so I'm easy . . . I shall always be, whether a married man or a batchelor J. V."

Er hat also in seiner Frau sein Ideal gefunden, wenn er sagt, dass sie jene Eigenschaften besaß, die er dem Herzoge gegenüber immer als unumgänglich nothwendig gepriesen hatte, und, wie man hinzufügen könnte, die er auch in seinen Lustspielen mehreremal hervorgehoben hat.

Es ist aber interessant zu sehen, wie er immer Worte gebraucht, als ob er sich wegen eines Vergehens entschuldigen müsste: „Wenn die Sache nicht glücklich ablaufe, so sei er nicht der einzige; sei es eine Dummheit, so sei sie am Ende des Lebens besser gemacht als am Anfange"; und zuletzt noch das sehr bezeichnende P. S.: „*Jacob (Tonson) will be frightened out of his wits, and his religion too, when he hears I'm gone at last. If he is still in France, he'll certainly give himself to God, for fear he shou'd now be ravished by a Gentlewoman. I was the last man left between him and ruin.*"

Eine wichtige Frage wäre nun die: Wer war seine Frau?

Aus dem Briefe selbst können wir entnehmen, dass sie eine Verwandte der Herzogin von Newcastle war, demnach eine Verwandte der Familie Godolphin, da bekanntlich die Herzogin eine geborene Godolphin war. Der Name seiner Frau wird weder in der Biographie Cibbers und Cunninghams noch in Noble's College of Arms genannt. In letzterem Buche heißt es nur, dass sie im Jahre 1776, 90 Jahre alt, gestorben ist. Sie war demnach im Jahre 1686 geboren und bei ihrer Verheiratung 33 Jahre alt. Leigh Hunt aber, der übrigens die unrichtige Jahreszahl 1710 als Zeit der Verehelichung angibt, nennt seine Frau mit vollem Namen und gibt auch ihre Abstammung an; er führt sie an als „*Mrs. Yarborough, the daughter of Colonel Yarborough of Haslington near York*".

Die Richtigkeit dieser Angabe lässt sich sehr stark bezweifeln; denn dieselbe scheint mir nur auf den dort beigegebenen Brief der Mrs. Mary Pierrepont, an ihre Freundin gerichtet, gestützt. In diesem Briefe, der wegen seines Humors und der witzigen Wendungen höchst inter-

essant zu lesen ist (Leigh Hunt: Seite XLIII), erzählt sie, dass sich Vanbrugh in York in eine gewisse Mrs. Yarborough verliebt habe und sich mit Heiratsplänen trage. Dieser Brief stammt aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Jahre 1710, wie auch Leigh Hunt annimmt, zu welcher Zeit Pierrepont noch nicht mit Montague verheiratet war. Die Heirat fand am 12. August 1712 statt (vgl. Einleitung zu „Letters of Lady Mary W. Montague, erklärt von Lambeck"); denn sie ist mit M. P. unterschrieben. Ferner war Vanbrugh noch nicht zum Ritter ernannt worden; denn er wird bloß Mr. Vanbrugh genannt, und schließlich waren der Schreiberin noch die Verse Swifts von 1708 in lebhafter Erinnerung, was die Namensform „Van" und eine Anspielung auf die Ruinen Whitehalls deutlich zeigen.

Es handelt sich nur darum, ob Vanbrugh dieser Dame, welcher er im Jahre 1710 den Hof gemacht hat, treu geblieben ist und sie 1719 geheiratet hat, oder ob diese Liebschaft etwa eine vorübergehende war und sich auf dieser oder jener Seite zerschlug. Ich möchte letzteres annehmen, schon aus dem Grunde, weil, wenn er dieselbe geheiratet hätte, die hier erwähnt wird, sie doch nicht im Jahre 1710 eine Ruine genannt werden konnte, wie dies von Mary Pierrepont geschieht, und noch dazu von ebenderselben Mary Pierrepont. Jene war damals 24 Jahre alt und diese 20 Jahre (geboren 26. Mai 1689). Ein 20jähriges Mädchen dürfte kaum ein 24jähriges eine Ruine nennen. Aus diesen Gründen möchte ich lieber sagen, dass wir nicht wissen, wer seine Frau war, dass nur soviel gewiss ist, dass sie eine Verwandte des Hauses Godolphin war.

Nachdem nun Vanbrugh in den Ehestand getreten, waren auch seine Ansichten über das Verhältnis des Mannes zur Frau, wie bereits bei Erwähnung des Stückes „A Journey to London" ausgeführt wurde, andere geworden. Nur darauf sei hingewiesen, dass, wenn man den Schluss des zweiten Actes dieses Stückes liest, die Scene zwischen Sir Charles und Lord Loverule, man unwillkürlich an ein Gespräch gemahnt wird, wie es zwischen Vanbrugh und dem Herzog von Newcastle vor der Verehelichung des ersteren im Jahre 1719 auch nicht anders hätte gehalten werden können; Wort für Wort und Satz für Satz hätte auch

Vanbrugh so sprechen können. Die markantesten Stellen sind: „*Lord Loverule: ,'Tis pity anything that's bad should come from women.' Sir Charles: ,'Tis so, indeed;* (Welche Veränderung! Das hätte ein Worthy oder Constant nicht gesagt!) *and there was a happy time where both you and I thought there never could . . . the beauteous form we thought them cast in, seemed designed a habitation for no vice, nor no decay; all I had conceived of angels, I conceived of them . . . But where's that adoration now?' Lord Loverule: ,'Tis with such fond young fools as you and I were then.' Sir Charles: ,And with such it ever will be.'*"

Vanbrugh ist demnach über die stürmische, feurige Jugendzeit hinaus, er betrachtet seine früheren Liebeleien als eine Jugendthorheit, die sich nach und nach auf Kosten der Erfahrungen an sich oder anderen verliert.

Aber auch jetzt will er den Begriff „*virtuous*" nicht mit „*chaste*" zusammengeworfen wissen. Sir Charles spricht mit Clarinda von den Spröden und Koketten, welche meint, dass diese „virtuous" seien, worauf er antwortet: „*That is being chaste, they mean, for they know no other virtue; they (against nature) keep their chastity only because they find more pleasures in doing mischief with it than they should have in parting with it.*"

Diese Außerung hat bereits einen viel milderen Ton als eine frühere, und überhaupt werden wir durch die Zeichnung eines Charakters, wie Sir Charles ist, wieder mit Vanbrugh bezüglich seiner moralischen Ansichten ausgesöhnt.

Wenden wir uns zum nächsten Punkte, zu seinem politischen Standpunkt.

Darüber ist nur zu sagen, dass er der Partei der „Whigs" angehörte und mit den bedeutendsten Vertretern derselben in Verkehr stand; denn er war, wie bekannt, in dem angesehensten Club der Partei, dem Kit-kat Club, von dessen Mitgliedern nur die Herzoge von Marlborough und Newcastle, der Earl of Sunderland und Wharton, die Lords Halifax und Somers, und Walpole genannt seien.

Ob aber Vanbrugh seinen politischen Standpunkt bethätigte, darüber haben wir keine Nachricht.

Im folgenden wird noch Vanbrughs Stellung im Wappencollegium und im Board of the Works im Zusammenhange betrachtet werden. In beiden öffentlichen Ämtern hat er eine hohe Stelle erreicht, wenn ihm auch die höchste versagt geblieben ist.

Wir wissen, dass er im Jahre 1704 zum Clarenceux King-at-Arms ernannt wurde und dadurch den Zorn und Neid der Herolde erregt hatte. Die Gegner behaupteten, dass er den Stand der „heraldry“ und „genealogy“ nicht kenne, ihn aber doch bei jeder Gelegenheit lächerlich zu machen suche. Was den zweiten Vorwurf anbelangt, so ist er gerechtfertigt; er hatte thatsächlich diesen Stand in seinem „Aesop“ dem Gespötte preisgegeben. Dies kann aber mit gutem Grunde geschehen sein, und in dem Falle ist es kein Wunder, wenn man ihm Unwissenheit vorwarf, deshalb nämlich, weil er, mit dem Treiben einzelner Mitglieder des Collegiums nicht einverstanden, ihre vielleicht wirklich angewandten Schliche und Finten nicht kennen wollte. Noble selbst tadelt Carlisle, dass er seine Pflicht als Deputy-Marshal vergessen hatte, als er aus bloß persönlicher Neigung Vanbrugh zu dieser Stelle ernannte. Es ist richtig: Lord Carlisle hatte eine persönliche Neigung zu Vanbrugh, ja eine Neigung, die bis an sein Lebensende dauerte; aber entspringt diese nicht aus der Kenntnis des Charakters und des ganzen Wesens des Freundes! Man kann ferner mit Grund annehmen, dass Lord Carlisle so vernünftig und so ehrenhaft war — er bekleidete hohe und verantwortliche Stellen in der Regierung —, dass er nicht einen unfähigen Menschen zum Mitgliede des Wappencollegiums gemacht hätte. Wenn Swift in dem bekannten Spottgedichte auf Vanbrughs Haus sagt, dass er als „herald“ in einem Tage ein verfallenes Haus wieder aufrichten oder durch *„achievements, arms and devices“* im Nu wieder neu machen könne, so beweist das keineswegs, dass Vanbrugh solche Schuftereien ausgeführt habe, sondern nur, dass man damals einem „herald“ etwas derartiges zumuthen konnte, wie dies auch aus der Verspottung derselben in den Lustspielen dieser Zeit zu ersehen ist. Ferner dürfen solche Gedichte doch nicht so ernst genommen werden, sie sind ja bloß satirische Scherzgedichte.

Von den Feinden, die er daselbst hatte, erwähnt Vanbrugh nur einen, nämlich John Anstis. Er gehörte der Torypartei an und hatte sich durch viele heraldische Schriften ausgezeichnet. Am 2. April 1714 erhielt er ein Heimfallspatent für das Amt des Garter King-at-Arms. Da er aber als der Intrigue in der Sache des „Pretender" verdächtig gehalten und in das Gefängnis geworfen wurde, wurde dieser Posten, welcher dem Range nach der erste ist, durch den Tod von Sir Harry St. George frei, und Vanbrugh für denselben bestimmt, indem man Anstis' Ansprüche beiseite setzte *(Nat. Biogr.: Anstis)*. Aber Anstis gelang es, sich von dem Verdachte verrätherischer Umtriebe zu reinigen, und er verfolgte hierauf seine Ansprüche mit äußerster Macht. Nach vielen Streitigkeiten wurde schließlich der Zwist am 20. April 1718 zu Gunsten Anstis' beendigt.

In einem Briefe an den Herzog von Newcastle, der im „Athenaeum" nur mit „Friday (1718?)" überschrieben ist, äußert sich Vanbrugh über seinen Gegner in folgender Weise: *„I have writ to Lord Stanhope to desire he'll speak to our new Earl Marshall not to let Anstis put any tricks upon me; which he has already attempted in a very Benson-like manner.* (Über Benson werden wir später hören.) *I have damn'd luck to have two such fellows got over me. Pray my Lord put Lord Stan*[e] *in mind of this bit of friendship."* Dieser Brief war jedenfalls nach dem 20. April geschrieben, an dem Anstis in das Wappencollegium aufgenommen wurde, und auch nach der Zeit, in welcher ein Wechsel des Marschallamtes eintrat. Von dieser Veränderung berichtet ein Brief, überschrieben: „Sunday, September 1718", als noch nicht vollzogen, und es wird erwähnt, dass Vanbrugh den Sohn des früheren Marschalls vorschlägt, also den Sohn des Lord Suffolk, und dass sich Anstis bei dem Herzog von Norfolk für Lord Berkeley verwendet. Wir können daher das Datum des Briefes noch näher bestimmen, indem wir sagen, dass er auch nach der Zeit, vom Monat September angefangen, jedoch wahrscheinlich noch aus 1718 stamme.

Welche Streiche ihm Anstis spielen wollte, wissen wir nicht, vielleicht wollte er ihn aus dem Collegium entfernen.

Jedenfalls aber hoffte Vanbrugh vergebens, die Stelle des Garter King-at-Arms zu erlangen, und, als er erfuhr, dass der jüngere Anstis nach dem Tode seines Vaters das Recht auf dieselbe zuerkannt erhalten hatte, verzichtete er ganz auf die Würde eines Mitgliedes des Wappencollegiums und legte diese Stelle zu Gunsten Knox Wards am 9. Februar 1726 nieder. Er war jedenfalls verstimmt über die Erfolge seiner zahlreichen Feinde daselbst, gegen welche er lange genug gekämpft hatte, und gab, da er nicht mehr streiten wollte, die Sache lieber auf. Im nächsten Monat wurde er schon durch den Tod von seinen Anfeindungen erlöst. Er starb am 26. März 1726 in seinem Hause zu Whitehall.

Im Board of the Works ist es ihm fast ebenso ergangen wie im College of Arms. Auch hier hatte er genug Feinde und wiederum besonders Übergeordnete, die ihm das Leben verbitterten. Wir wollen dies an der Hand seiner Briefe eingehender besprechen.

Nach Noble wurde Vanbrugh am 6. Jänner 1715 „Comptroller of the Royal Works“ und bekleidete damit eine ziemlich hohe Stelle bei Hofe. Am 17. August 1716 wurde er „Surveyor of the Works at Greenwich Hospital“ und, wie eine Anmerkung im „Athenaeum“ besagt, im Jahre 1718 „Surveyor of the Gardens and Waters“. In das königliche Bauamt trat als Leiter in Nachfolge Sir Christ. Wrens, im April 1718 William Benson in der Eigenschaft eines „Surveyor at the Office of Works“; als Secretär wurde damals Hawksmore ernannt (Nat. Biogr.). Auf diese Veränderung im „Board of the Works“ spielt ein Brief an vom 30. August 1718. Es heißt dort, dass Vanbrugh heute oder morgen bei dem Herzog von Newcastle, an welchen derselbe gerichtet ist, die Aufwartung gemacht habe, und weiter: *„but (besides being more out of order than ever) I am stopt by such a turn of our board as sets us at our wits' end“*; er fürchtet von dieser Veränderung für sich, obgleich ihn Lord Sunderland seiner innigsten Freundschaft versichert habe, und er fährt fort: *„I fear only those same lettres de cachet, that surprise folks now and then.“* Er möchte noch viel mehr über die Sache sprechen und wünschte deshalb

die baldige Ankunft des Herzogs in Hampden Court. Er bedauert, nicht bei ihm sein zu können, „*the want of which I don't look upon as the least of my present misfortunes . . .*“.

Wie man sieht, fällt für unseren Dichter viel Aufregung in das Jahr 1718. Doch bald sollte sie sich für einige Zeit legen. Er schreibt in dem Brief, welchen wir eben, als nach dem September 1718 geschrieben, angenommen haben, folgendermaßen: „*The Treasury has order'd the state of the expence of the works to be examin'd, and I am doing all I can in the world to get it done time enough to be laid before the king before he go's; which sure will give him an other notion of my management in that Board than he has at present. I am likewise preparing a plain intelligible paper for him, by which he'll see how the expence arises to about £ 33.000 p*^{r} *a*^{um}*, and by this paper he'll likewise see that if the contract had gone on with Benson, he had not sav'd him one shilling; so vilely did that Gen*^{l} *impose upon the Treasury, by giving in false accounts of every thing.*“

Vanbrugh war also bei dem Könige verleumdet worden, und nun war ihm Gelegenheit geboten, seine Redlichkeit zu zeigen. Das war auch die Furcht, der er in dem früheren Briefe Ausdruck gegeben hatte, und daran war sein Vorgesetzter, der schuftige Benson, schuld.

Wir begreifen jetzt, nachdem wir diesen Benson kennen gelernt haben, der vor einer abscheulichen Verleumdung nicht zurückschreckte, was Vanbrugh gelitten haben mag auch von Seite Anstis', wenn er die Behandlung dieses Mannes ausgeführt nennt „*in a very Benson-like manner*“.

Mit diesem einen Streich war es aber noch nicht abgethan; wir erfahren aus dem Briefe vom 4. Jänner 1719 neuerdings von einem Anschlag gegen ihn. Er schreibt: „*I have a wild strange account of the rout my friend and superior officer Benson makes at the Treasury. I find poor Dartiquenave* (Er war [nach Nat. Biogr.] „Surveyor General of the King's Gardens“, Mitglied des Kit-kat Clubs und „the bon-vivant of his day“.) *scar'd out of his wits about a memorial given in by Campbell and Benson the young, to decry the management of former Boards, and exalt this precious new one. I have no copy of this honest mem*^{ll} *so can say little to it from hence, but that I know of no fault I have committed*

that a jury in Westminster Hall, wou'd fine me half a crown for. And so having good reason to believe my Lord Sund[d] *so much my friend, that he will never suffer me to be trick't into a criminal. I am easy; let me be but protected from any dark stroaks in the King's closet, and I have nothing to fear.*"

Vanbrugh ist sich seiner Unschuld so vollkommen bewusst, dass er keine Untersuchung fürchtet, sondern nur geheime Intriguen hinter seinem Rücken. Im P. S. spricht er von einer solchen, die ihm Lord Halifax spielen wolle; dieser sei nämlich gegen die Absicht des Königs, ihm eine Gunst zu erweisen; er nennt dies „*a cruel ill natured thing*". Die Gunst, welche ihm der König gewähren wollte, dürfte die gewesen sein, dass er ihm die Stelle des „Surveyor" zu verschaffen im Sinne hatte. Auf diesen Posten scheint Vanbrugh gerechnet zu haben.

Die Schriftstücke und Aufzeichnungen Bensons wurden von dem Schatzamte untersucht und für nicht richtig befunden. Wir erfahren auch aus dem Briefe vom 6. August 1719 von dessen Entlassung und der Auflösung des „Board" überhaupt: „*I rec'd your Grace's commands of the third, Mr. Benson's reign ended next day. But Mr. Hewet's Patent not being yet past (tho' passing) we have no Board.*" So beginnt dieser Brief ganz sachlich, scheinbar ohne Aufregung geschrieben; er fährt auch fort über eine ganz geschäftliche Angelegenheit zu schreiben, nämlich über die Anlegung eines neuen Weges, bei welcher Gelegenheit er auf das energischeste gegen das Niederreißen eines berühmten, 200 Jahre alten Thores auftritt und den Herzog bittet, dies auf alle mögliche Weise zu verhindern. Voll dramatischesten Lebens wird aber der Brief im P. S.; hier klagt er in vorwurfsvollen Worten, bei denen man freilich nicht weiß, auf wen sie gezielt sind, oder ob sie überhaupt auf jemanden zielen, dass er ignoriert und ihm ein anderer (*Mr. Hewet*) vorgezogen werde, ihm, der sich um die Verwaltung des Bauamtes gewiss verdient gemacht habe. Dieses P. S. lautet: „*I'm sorry my project of the reversion won't do, 'tis a very hard matter for me to find out something till 'tis too late to ask for't; but they know of every thing time enough to help their humble servants (without their aid) when they are quite determined to take care of them. Which is Hewet's case*

now, and was so once before, when Lord Halifax made him Surveyr of the Forrests, without his ever dreaming of it. I resolve live in hopes my Ld Sund will do the same by me to help this pill downe, which is a little bitter, now I come just to the time (and disgrace) of swallowing it.

I don't however blame anybody, nor think them wanting. But 'tis one of the hardest pieces of fortune, that ever fell to anybody. Of which there need be no other proof, than the Report the Auditors have made to the Treasury relating to what they find in the expences in the Office of Works. Which Report allows what I set forth of having reduc'd the charge above ten thousand pounds a-year. One wou'd have thought there needed nothing more to determine the King, whether I had been an expensive officer or a sparing one." Obwohl die Anklagen, die in den Worten liegen, nicht gegen den Herzog gerichtet waren, so scheint dieser doch in diesem Sinne auf den Brief geantwortet zu haben. Denn wir lesen in dem Schreiben Vanbrughs vom 11. August Folgendes: „*What I mentioned of my hard luck was far from being meant, any sort of complaint either of your Grace or those others you name who, I am entirely satisfied to, do bear me all good will, and do neither trick me nor neglect me.*

There is nothing your Grace has said, in stating my small affairs, but what is just and true, and I have (in my own thoughts) never once stated them otherwise, so I have no other meaning in what I say about them, but to set forth my ill fortune by way of a little vent for ease." Geradezu packend sind aber folgende Worte: „*But I am not of those, who drop their spirits in every rebuff; If I had, I had been under ground long ago.*

I shall therefore go on, in hopes fortune will, one day or other, let those help me, who have a mind to it; And that: as I am past over, where my pretentions are good, and I cou'd be of use; I may chance to be taken notice of, where my pretentions are nothing, and I can be of no service at all. I think however, at present I need not trouble your Grace to write any thing to my Ld Sund nor to read any thing of this matter, but my most grateful thanks, for all the kind expressions of friendship you have in this last letter made use of."

Zu diesen Worten brauchen wir nichts hinzuzufügen. Es

sind Worte, wie sie nur die ärgste Zurücksetzung eines hochverdienten Mannes finden kann, der seine Verdienste kennt, sich aber aus Bescheidenheit nicht vorgedrängt hat, der zu ehrlich und offen ist, um sich auf dem Rücken anderer emporzuheben, der vielmehr mit hingebungsvollem Vertrauen auf die Anerkennung seines Wertes gerechnet hat.

Der nächste Brief ist weniger leidenschaftlich. Dort erzählt er, dass nicht Hewet die Leitung übernehmen werde, sondern Thornhill, jener berühmte Maler, der u. a. auch für das Schloss Blenheim die Gemälde liefern musste. Was für Schurkereien und Bestechungen bei dieser Besetzung vorgekommen sein mögen, zeigt uns der Schluss des Briefes vom 15. August 1719: „*I'm told (besides the Dutchess of Marlborough) there's something come from abroad to favour of it, which is reckoned the way Benson has work'd, and 'tis supposed to have money for it himself from Thornhill as well as to get some for somebody else.*“ Den Brief sowie die ganze leidige Angelegenheit schließt er mit dem Satze: „*I'm so sick of this ridiculous story, I can write no more on't, nor of any thing else this bout, but vex'd or pleas'd shall always continue your Grace's most ob*[t] *serv*[t] *J. V.*“

Wer immer aber diese oberste Stelle im Board erhalten hat, Vanbrugh bekam sie nicht.

Zum Schlusse noch einige Worte über seinen Charakter.

Der hervorstechendste Zug seines Wesens war Offenheit und Wahrheitsliebe; alles, was er sich dachte, sagte er heraus, so, wie er es dachte, ohne Rückhalt und oft auch ohne Rücksicht, wenn es sich darum handelte, Fehler und Vergehen aufzudecken. Daraus erklärt sich die große Anzahl seiner Feinde, und eben deswegen wollte man ihn vielleicht nicht hoch hinaufkommen lassen, damit er nicht noch mehr Gebrechen und Mängel enthülle. Diese Eigenschaft, die wir auch in seinen Stücken bemerken können, hatte ihren Ursprung in seiner Urwüchsigkeit und Natürlichkeit. Er betrachtet die Welt mit nüchternen und klaren Augen, und es widerstrebt ihm alles Gekünstelte und Gemachte; daher kämpft er gegen die Übertreibungen in der Mode und in den Sitten, er geißelt die modischen Stutzer, er

räth den Damen, sich in richtiger, natürlicher Weise z benehmen, nicht spröde und nicht kokett zu sein, und de Männern (erst im letzten Stücke), sich von allen Thorheite fern zu halten und ein vernünftiges Leben, wie Sir Charle zu führen.

Diese Eigenschaft hat ihn in der That zu dem gemach was er geworden ist, zu einem bedeutenden Dichter un noch bedeutenderen Architekten. Damit aber verband e wie gelegentlich schon erwähnt, eine ungemein große Be scheidenheit, in der Weise, dass er sich öffentlich auf sein Leistungen nie etwas zugute that, sich nicht damit brüstete sondern sie ruhig dem objectiven Urtheil der Gesellschaf überließ.

Daraus erklärt sich die Misstimmung, sobald sein Verdienst nicht anerkannt wurde, sobald man z. B. gegen seine Werke ankämpfte. Es ist etwas Bekanntes, dass mit zu großer Bescheidenheit eine Art innerer Eitelkeit und leichter Verletzbarkeit verbunden ist, und die finden wir auch in ihm. Diese Eigenschaft war es andererseits, die ihn im Leben nicht das volle Glück finden ließ, welches er ohne dieselbe viel leichter hätte erreichen können. Doch für die Nachwelt steht er um dieses edlen Zuges willen noch höher da.

Vanbrugh hat, wie wir gesehen haben, viel zu leiden gehabt, aber so recht unglücklich, glauben wir, fühlte er sich doch selten; denn er erfreute sich eines Humors, der ihn über alle menschlichen Unbilden hinwegtäuschte und ihn Zufriedenheit und Befriedigung in seinem eigenen Innern suchen und finden ließ.

Abgesehen von den Bekümmernissen, die ihm die Erbauung des Schlosses Blenheim und die darauf folgenden Processe brachten, abgesehen von den Zerwürfnissen und Streitigkeiten im Wappencollegium und der Zurücksetzung im königlichen Bauamte, hat Vanbrugh auch nicht selte mit Krankheiten zu kämpfen gehabt.

So erfahren wir aus einem Briefe vom 9. October 171 aus dem berühmten Curorte Bath, dass er im Fieber da niederliegt und im nächsten Jahre lesen wir wieder einem P. S. des Briefes vom September aus Greenwic dass er den Herzog erst besuchen werde, wenn die „blister

geheilt seien. Im Jahre 1722 dürfte er auch leidend gewesen sein; denn bei dem feierlichen Leichenbegängnisse des Herzogs von Marlborough am 9. August 1722, bei welchem sich alle Mitglieder des „College“ eingefunden hatten, fehlte Vanbrugh. Noble sagt bei Beschreibung der großartigen Leichenfeier: *„Clarenceux was not there, probably from indisposition or some other accidental cause.“* Ferner schreibt Vanbrugh am 20. August 1723 von Castle Howard aus, dass er in Scarborough drei oder vier Tage zum Curgebrauche war und dass er sich abermals mit Lord Carlisle dorthin begeben werde, bevor er nach London reise.

Diese vorübergehenden Erkrankungen mochten wohl hauptsächlich ihre Ursache in dem aufregenden Leben, das er immer führte, gehabt haben; wegen der Bauten musste er ja von Stadt zu Stadt, von Norden nach Süden reisen, und besonders im Winter hatten diese Reisen im Norden die größten Gefahren für die Gesundheit im Gefolge. Wenn man bedenkt, wie schlecht damals die Verkehrsmittel waren, und in welchem Zustande sich die Straßen befanden, ferner, dass Vanbrugh z. B. von London nach York oder noch weiter gegen Norden, dann wieder ganz hinab nach Süden, z. B. nach Haland, zu dem Herzog von Newcastle, reisen musste, wird man begreifen, dass bei einem solchen Leben auch die widerstandsfähigste Natur unterliegen musste.

Was seine Ehe betrifft, so dürfte sie wohl, nach dem Charakter Vanbrughs zu schließen, eine glückliche gewesen sein; aus den Briefen ist allerdings nichts zu entnehmen.

Nach seinem Tode hinterließ er nur einen Sohn, welcher in das Heer eintrat und als Fähnrich des 2. Regiments der Fußtruppen in der Schlacht bei Fontenoi, 1745, verwundet wurde und bald darauf starb.

Vanbrughs Witwe verkaufte eines der Häuser in Greenwich, *„The Bastile House“*, an Lord Trelawny, der es zu seinem Wohnsitz machte, das andere, *„The Mince-pie House“*, besaß 1805 (nach der Angabe Nobles) Edw. Vanbrug, Esq.

Über sein Porträt ist noch zu sagen, dass es eines des Kit-kat Clubs ist. Richard Tonsin, Esq., hat vierzig

Porträts der „wits“ jener Zeit gesammelt, und daru
befindet sich auch das Vanbrughs. Wie bereits erwä
ist es in Cunningham's Lives reproduciert. Beim Anb
desselben fallen uns die zarten, fast weiblichen Züge a
die Perrücke, nach dem Geschmacke der Zeit getrag
ist voll und sorgfältigst geordnet; auf der Brust tı
er an einer goldenen Kette die Medaille des Clarenc
King-at-Arms.

II. Capitel.

Vanbrughs Werke.

A. Original-Lustspiele.

I. The Relapse.

Da „The Relapse“ nach der Angabe des Dichters selbst eine Fortsetzuug von Cibbers „Love's Last Shift“ ist, so werden vor allem die Hauptgedanken dieses Stückes angegeben, um zu zeigen, in welchen Punkten Vanbrugh die landlung weiter geführt hat. Außer dem bereits erwähnten Titel hat das Cibber'sche Stück noch die Überschrift „or he Fool in Fashion“. (Auch der Titel „Sir Novelty Fahion“ findet sich, der mit diesem selbstverständlich idenisch ist.) Zwei Titel, welche mittelst des Wörtchens „or“ neinander gereiht sind, sind bei den damaligen, meist aus wei parallellaufenden Handlungen bestehenden Lustspielen twas ganz Gewöhnliches, und zwar werden sie meist in er Weise gebraucht, dass der eine Titel auf die eine Iandlung, der andere auf die andere Handlung Bezug immt. So ist es auch hier; nur können wir hier noch von iner dritten Handlung sprechen.

Der Gedankengang dieser drei Handlungen, welche ich aus dem Stücke herausschälen lassen, ist folgender:

1. Loveless hat seine Frau Amanda, ein Muster von ugend und Schönheit, nach einem Jahre des ehelichen Beisammenseins aus Überdruss an ihrer Liebe verlassen, ich dem Trunke, der Schwelgerei und dem Spiele ergeben, ein Vermögen vergeudet und sein Haus einem alten Geizials, namens Wisewou'd, verpfändet, ist dann viele Jahre, on seinem Diener Snap begleitet, in Gesellschaft liederlicher Gesellen in fremden Ländern, in Frankreich und talien, herumgereist, bis er auch den letzten Rest seines Geldes verschleudert hat. Nun kehrt er in die Heimat zurück; arm wie ein Bettler, steht er rathlos in St. James's

Park; sein Diener will ihn verlassen, als eben ein al
Freund des tief Herabgekommenen auftritt, Young Wort
welcher ihn wieder aufrichtet und mit Geld unterstützt.

Er will ihn aber auch seiner Frau wieder zuführ
die Loveless für todt hält. Dies bewerkstelligt er dur
einen Kunstgriff. (Solche Bühnenfiguren, welche die Fäd
der ganzen Handlung leiten und in der Hand führen, si
besonders in Cibbers Stücken sehr beliebt.) Dieser Kı
besteht darin, Loveless in dem Glauben zu lassen, d
seine Frau todt sei, und ihn zu ihr wie zu einer Geliebt
zu bringen. Auf diese Weise, glaubt Young Worthy u
auch Amanda, welche mit diesem Vorschlag einverstand
ist, werde er wieder in die richtigen Bahnen des Ehelebe
geführt werden können.

Der Versuch gelingt. Der Treulose gesteht reumüth
seine Sünden ein, schwört seiner wiedergewonnenen Fr
ewige Liebe und Treue, — und „love's last shift" war v
Erfolg begleitet.

2. Derselbe Young Worthy hat die Absicht, Narcis
die Tochter des bereits erwähnten Wisewou'd zu heirate
sie wird ihm aber von diesem verweigert und seine
Bruder, dem „Elder Worthy", versprochen, weil dersel
als älterer Bruder über ein Vermögen verfügt; nur sei
Nichte, Hillaria, welche übrigens „Elder Worthy" zu sein
Braut auserkoren hat, stünde ihm zur Verfügung, die
könne er ehelichen.

Die Intrigue ist wieder von Young Worthy geleit
und ist die, dass der alte Wisewou'd, der sich sehr wei
dünkt, mit Hilfe eines Juristen und durch das Einverständ
der beiden Brüder untereinander in der Weise betrog
wird, dass trotz seines Widerstandes die Heirat so ausfä
wie sie von den Liebenden gewollt war.

3. Sir Novelty Fashion, ein gefallsüchtiger, läppiscl
Modenarr, wirbt auch um die Hand Narcissens, aber ı
um die verabredete Heirat zu vereiteln; denn in Wirkli
keit sucht er sich seine Frau anderswo: *„men of qual
should always marry those they never saw"* (III 1). Er w
von Wisewou'd abgewiesen. Von Hillaria und Narcis
welche er immer mit seinen Gesprächen belästigt, wird il
nun ein Possen gespielt. Er erhält einen Brief, der, v

von Narcissa geschrieben, lautet, durch welchen er zu einem Rendezvous gelockt wird, wo ihn aber nicht Narcissa, sondern seine Geliebte, Mrs. Flareit, erwartet, die von seiner Liebesschwärmerei benachrichtigt und auf diese Spur geführt wurde. Wie sie ihn dort in seiner ganzen Falschheit und Verlogenheit sieht und hört, wird sie so weit getrieben, dass sie ihm eine Ohrfeige gibt, wodurch natürlich die Gesellschaft, welche diese Komödie arrangiert und, im Hintergrunde versteckt, derselben zugesehen hat, in die größte Heiterkeit versetzt wird. Verlacht und dem Spotte preisgegeben, verlässt Sir Novelty Fashion die Bühne. Diese Handlung ist eigentlich, wie man sieht, mehr eine Episode, hat aber doch den zweiten Titel „The Fool in Fashion“ veranlasst.

Es fragt sich nun zunächst: Wie sind diese drei Handlungen miteinander verknüpft? Man sieht auf den ersten Blick, dass ein wirklicher, von innen aus begründeter Zusammenhang nicht besteht, sondern dass derselbe künstlich durch die Figur des Young Worthy herbeigeführt wird. Es ist doch kein zwingender Grund vorhanden, dass ein und derselbe seinem Freunde wieder zu seiner Frau verhilft und andererseits die Tochter eines Geizhalses durch List zu gewinnen trachtet. Wenn schon zwischen den beiden ersten Handlungen zwar kein organischer, so doch ein künstlich erzeugter Zusammenhang wahrzunehmen ist, so hängt die dritte Handlung mit der ersten in gar keiner Weise zusammen, sondern ist nur eine in die zweite Handlung eingeschobene Farce, eine Unterhaltung der in diesem Theile auftretenden Personen, ein Spiel im wahrsten Sinne des Wortes; denn, wenn eine Gesellschaft jemanden irgendwohin lockt, um ihn dort aufsitzen zu lassen, ihn daselbst belauscht und, nachdem der Scherz gelungen, voll Befriedigung und Freude hell auflacht, was ist dies anders als ein Spiel?

Es sind demnach alle drei Punkte ganz selbständig, und man kann sie nach ihrem Charakter eintheilen: 1. in eine moralisch-wirkende; 2. eine ernste, durch die Verwicklung oder Intrigue wirkende und 3. eine rein unterhaltende, heitere Handlung.

Vanbrugh führt von diesen drei Handlungen nur die erste weiter und bildet eine fast ganz neue zweite Handlung, in welcher die Episodenfigur des Sir Novelty Fashion aus der dritten Handlung als Lord Foppington in den Vordergrund tritt. In welcher Weise dies geschieht, wird eine eingehende Besprechung beider Theile zeigen:

Der ersten Handlung gehören folgende Scenen an: I 1, II, III 2, IV 2, 3, V 2, 4, und der zweiten Handlung folgende: I 2, 3, III 1, 3, 4, 5, IV 1, 4, 5, 6, V 1, 3, 5.

Erste Handlung: Der aus dem ersten Stücke bekannte Loveless, der so viele Jahre hindurch das ausschweifendste und liederlichste Leben geführt hat, ist also von seiner Gattin Amanda wieder auf den schmalen Pfad der Tugend geleitet worden. Voll des reinsten Glückes leben sie nun fern von dem Getriebe der Stadt in einem einsamen Landgute; keine Sorge trübt ihre Seligkeit. Man lese nur die rührenden Worte Loveless': *„The utmost blessing that my thought can reach (taking her in his arms) Is folded in my arms, and rooted in my heart“* (I 1). Aber der Neubekehrte getraut sich zu viel sittliche Kraft zu, wenn er sich entschließt, mit Amanda wieder in die Stadt zu reisen und daselbst alle Vergnügungen mitzumachen, alles dies, nur um seine felsenfeste Tugendhaftigkeit auch im Ansturm der Gefahren zu zeigen; „dieser Winter,“ sagt er, „soll die Feuerprobe meiner Tugend sein“.

Sie sind in der Stadt. Loveless besucht das Theater, sieht in einer Loge eine Dame, deren Blicke ihn so sehr entzücken, dass er mit einem Schlage die Ruhe seines Herzens verliert, er sieht immer und immer wieder auf sie, sein Herz pocht, er zittert am ganzen Leibe, seine Augen werden heiß und umflort. Schon beginnen wir für das Bestehen seiner Feuerprobe zu fürchten. Nun kommt aber diese bewunderte Schönheit, mit ihren verführerischen Augen, die junge Witwe Berinthia, in sein eigenes Haus, entpuppt sich als Cousine seiner Gattin, mit welcher sie ihre Freundschaft erneuert, und welche sie sogar einladet, bei ihr zu wohnen. Loveless ist somit in ihrer Nähe, er kann mit ihr nach Belieben verkehren; seine Aufregung wächst daher mit jedem Augenblicke: Die Treue und Liebe, die er seiner braven Gattin schuldet, kämpft mit der immer höher aufflammenden Be-

geisterung für die Reize der schönen Berinthia, und die letztere trägt den Sieg davon. Mit den feurigsten Worten gesteht er ihr seine Liebe, findet Erhörung, kommt des Nachts in ihr Schlafgemach und erreicht seine Absichten. Loveless ist also auf dem Pfade der Tugend wieder gestrauchelt. Wir sehen, dass es ihm nicht möglich war, mit einem Schlage ein Heiliger zu werden, nachdem er so lange Zeit ein Lotterleben geführt hatte, sondern er fiel wieder zurück in die breite Straße des Lasters, zumal er sich in die Versuchung begeben hatte.

Anders steht es mit Amanda, der personificierten Tugend; sie kennt die Gefahren der Stadt und meidet sie; auch wäre sie am liebsten auf dem Lande geblieben. Hier in der Stadt aber ist auch sie nicht von Gefahren verschont; zwei Personen sind bemüht, sie für das freiere Leben zu gewinnen. Berinthia und Worthy; jene ist uns schon bekannt, und dieser ist einer ihrer früheren Verehrer und kann aus diesem Grunde eine Gefälligkeit von ihr verlangen. So bittet nun Worthy Berinthia, ihm behilflich zu sein, die Gunst Amandas zu gewinnen. Sie willigt ein und sucht vor allem Amanda auf ihren Gatten eifersüchtig zu machen, wobei sie selbstverständlich nicht sich selbst als Gegenstand seiner Verehrung hinstellt, sondern eine fingierte Person vorschützt. In meisterhafter Weise kommt sie dem Wunsche Worthys nach. Es gelingt ihr, nicht allein Amanda nach einer falschen Richtung hin eifersüchtig zu machen, sondern auch zweimal eine Gelegenheit für eine Zusammenkunft zwischen Amanda und Worthy herbeizuführen. Aber jedesmal erweist sich die tugendhafte Frau als Siegerin; trotz der innigsten Liebesbetheuerungen bleibt sie standhaft und lässt Worthy beschämt und gebessert zurück.

Dies ist die eine Handlung: Das tugendhafte Weib bleibt tugendhaft, der vom Laster errettete Mann fällt in dasselbe zurück.

Es braucht nicht näher ausgeführt zu werden, dass dies die genaue Weiterführung der vorhin erwähnten ersten Handlung von Cibbers Stück ist.

Viel schwieriger ist der Versuch, die zweite Handlung des Vanbrugh'schen Stückes mit dem früheren in Zusammenhang zu bringen.

Der Gedankengang der zweiten Handlung ist folgender:

Tom Fashion, ein jüngerer Bruder, der sein ganzes Hab und Gut im Auslande verbraucht hat, ist eben mit seinem Diener Lory nach London zurückgekehrt. Wir sehen die beiden am Landungsplatze eben im Begriffe, mit dem Fährmann zu verhandeln; dabei stellt sich heraus, dass dieser nicht bezahlt werden kann, und man ihm den Mantelsack, in welchem freilich auch nichts mehr ist als eine alte Weste, überlassen muss. Was soll er aber weiter in seiner Armut beginnen? Wohin soll er sich wenden?

Lory räth ihm, seinen älteren Bruder aufzusuchen und von diesem den rückständigen Jahresgehalt zu fordern. Lange zögert er, bis er sich zu diesem Schritte entschließt. Er geht zu ihm hin, findet ihn aber umgeben von einer Schar Geschäftsleuten, welche ihm zu seiner Morgentoilette die verschiedenen Kleidungsstücke überbringen; aus den Worten, mit welchen sie ihn anreden, erfährt er zum erstenmale, dass aus dem Sir Novelty Fashion ein Lord Foppington geworden ist. Der mit der Ausschmückung seines Körpers eifrigst beschäftigte Lord bemerkt lange Zeit seinen Bruder gar nicht und, wie er ihn endlich sieht, weiß er nichts anderes zu sagen als: *„O Lard! Tam! I did not expect you in England, — Brother, I'm glad to see you“*, und sofort wendet er sich wieder den Geschäftsleuten zu.

Tom Fashion, über diese Behandlung tief gekränkt, wartet gleichwohl, bis dieser seine Toilette beendet hat, und ersucht ihn dann um eine kurze Unterredung. Der Lord gewährt ihm diese Bitte nicht; denn er müsse in das Haus der Lords gehen; mit *„You'll excuse me, brother“* lässt er ihn wieder stehen und schickt sich an wegzugehen. Der zurückgesetzte Tom Fashion ruft ihm nach, ob er vielleicht zum *„dinner“* nach Hause käme, und da er ihm antwortet, er werde möglicherweise im Restaurant speisen, fragt er, ob er ihn dort aufsuchen solle. Letzteres hält aber Lord Foppington für ganz ausgeschlossen, weil dort eine Gesellschaft verkehre, in die er wegen seiner mangelhaften Erziehung nicht passe, er lade ihn aber ein am *„family dinner“* in seinem Hause theilzunehmen. Wie zum Hohne sagt er noch die Worte: *„Dear Tam, I'm glad to see thee in England“* und verlässt ihn.

Ist es nach einer so erniedrigenden Behandlung zu wundern, wenn in Fashion, der von seinem eigenen Bruder wie ein Hund behandelt wird, das Blut zu wallen beginnt und er ausruft: *„Hell and Furies! Is that to be borne!“* Nun drängt sich ihm der Gedanke auf, für diese Behandlung Rache zu nehmen. Es kommt Coupler, der zwischen Lord Foppington und einer reichen Gutsbesitzerstochter eine Heirat vermittelt; bisher hat er ganz allein die Angelegenheit abgemacht, die Briefe von der einen Partei zur anderen gebracht, ohne dass sich die beiden Parteien auch nur einmal gesehen hätten. Für diese Bemühungen hat er von dem Lord 1000 £ erhalten, mit dem Versprechen, dass er nach vollzogener Trauung noch das Doppelte als Belohnung bekommen werde. An diesen Coupler wendet sich nun Tom Fashion. Dieser erklärt sich bereit, ihm die reiche Braut zu verschaffen, falls er ihm für das Gelingen seines Planes 5000 £ zusichere.

Der Plan des Coupler ist folgender: „Tom Fashion müsse sich als Lord Foppington ausgeben, sich zu der Familie der Braut begeben und als Grund seines vorzeitigen Eintreffens — im letzten Briefe sei nämlich angezeigt worden, dass der Lord erst in vierzehn Tagen kommen werde — die Sehnsucht nach seiner Geliebten und das romantische Vergnügen, sie zu überraschen, vorschützen, zugleich aber denselben Grund dazu benützen, den raschesten Vollzug der Heirat herbeizuführen“.

Dieser Vorschlag gefällt unserem Tom und er geht darauf ein; erfreut über die plötzliche Wendung des Schicksals, ruft er voll neuen Muthes aus: *„Providence, thou see'st, at last, takes care of men of merit“.*

Diese Stimmung aber dauert nicht lange; das Gewissen wird in ihm wach, und er will noch einmal versuchen, von seinem Bruder eine Unterstützung zu erlangen und, wenn dieselbe auch noch so gering sei, will er diesen Betrug nicht ausführen.

Er findet sich wieder bei dem Lord ein, welcher seine Vorbereitungen für den Theaterbesuch trifft. Sie sprechen zuerst über einen Vorfall im Hause des Loveless (mit welchem wir später bekannt werden), und dann bringt Tom Fashion sein Anliegen vor; er schildert ihm die große Noth,

in der er sich befindet und stellt die Unmöglichkeit dar, mit der kleinen Summe von 200 £ leben zu können. Aber sein Bruder, nicht allein, dass er ihm seine Bitte mit der Motivierung abschlägt, dass er sich selbst bezüglich des Puders einschränken müsse, reizt ihn noch aufs äußerste. Auf die vernünftige Frage Fashions nämlich, wie es möglich sei, dass, wenn er mit 5000 £ nicht auskomme, er mit 200 £ leben könne, antwortet der stolze Lord mit einem Hinweis auf den bedeutenden Unterschied, der zwischen ihnen beiden bestehe: „Wie ein Rennpferd etwas anders sei als ein Wagenpferd, so sei auch zwischen ihnen eine Kluft, die sie weit voneinander trenne“, und zuerst sich, dann ihn betrachtend, fügt er kurz hinzu: „— *Ask the Ladies!*“

Nun wird Tom aufgebracht, er schilt ihn; aber der Lord bleibt ruhig, ohne eine Miene zu verziehen, Tom zieht das Schwert und fordert ihn; doch der Lord lässt sein Schwert in der Scheide und — begibt sich ruhig und gelassen fort in das Theater. In der höchsten Aufregung, in die ihn das kalte, gleichgiltige Benehmen seines Bruders gebracht hat, ruft er aus: „*Farewell, snuff-box! And now, conscience, I defy thee!*“ — Er ruft Lory herbei, und sie verabreden die Reise.

In der dritten Scene des dritten Actes finden wir sie nun vor dem Landhause des Sir Tunbelly, wo sie wie vor einem verzauberten Schloss stehen. Trotz wiederholten Klopfens an das verrammelte Hausthor, herrscht Todtenstille darinnen, und niemand zeigt sich an einem Fenster.

Endlich hören sie hinter der Thüre Lärm; es ist ein Diener, welcher fragt, wer hier sei. Auf die Antwort, er solle nur öffnen und sehen, wer es ist, erkundigt sich dieser bei Tummus, ob die Büchse geladen ist, und erscheint bald darauf mit der geladenen Flinte in der Hand am Fenster. So ausgerüstet, lässt er sich mit dem Fremden in ein Gespräch ein. Nachdem er nun weiß, dass derselbe mit seinem Herrn sprechen will, trifft er alle Anordnungen zum Einlass des Fremden. Ralph muss Sir Tunbelly Clumsey fragen, ob es ihm angenehm sei, Besuch zu empfangen, er muss ferner der Amme auftragen, die Tochter, „Miss Hoyden“, einzuschließen, bevor das Thor geöffnet wird. Alle Diener werden

bewaffnet. Mit Gewehren, Knütteln, Heugabeln und Sensen treten sie aus dem endlich geöffneten Thore — Sir Tunbelly Clumsey an der Spitze. Lory fürchtet sich bei dem Anblick dieser Schar, aber Tom Fashion lässt sich nicht aus der Fassung bringen; er zeigt einen Brief vor, den ihm Coupler als authentischen Geleitbrief mitgegeben hatte. Sogleich als Sir Tunbelly Clumsey diesen Brief zu lesen beginnt, ändert er seine barsche und kategorische Sprache in demüthig entschuldigende Phrasen, ordnet die festlichsten Vorbereitungen für den Empfang eines so erlauchten Gastes an, selbst Miss Hoyden muss sofort freigelassen werden.

Tom Fashion wird also in allen Ehren empfangen und sogleich von Sir Tunbelly in das Empfangszimmer geführt. Es folgen die Abmachungen wegen der bevorstehenden Trauung: Tom will sie an demselben Tage abends schon heiraten; damit ist Sir Tunbelly nicht einverstanden, erst nach acht Tagen werde er ihm seine Tochter zur Frau geben.

So lange kann aber Tom Fashion nicht warten, sonst würde er von seinem Bruder überrascht werden; er muss auf Auswege sinnen. Da wendet er sich an Miss Hoyden selbst, theilt ihr mit, dass er sie morgen ehelichen wolle, ihr Vater widersetze sich aber seiner Absicht. Nun ist gerade dieser nichts lieber als einen Mann zu bekommen; ihr einziger Gedanke ist ja: „Je früher, desto besser.“ So hat er ein leichtes Spiel, mit ihr über seinen geheimen Plan zu sprechen. Man wird einig, dass die Amme und durch diese der Hauskaplan durch Versprechungen und Geschenke für sie günstig gestimmt werden müssen. Dies gelingt. Die Amme, welche einen gewaltigen Einfluss auf den Geistlichen hat, beredet ihn, die Trauung im geheimen zu vollziehen.

Nachdem dies geschehen ist und die beiden vermählt sind, kommt für Tom ein weiteres Hindernis.

Sein Bruder, Lord Foppington, steht plötzlich mit einem großen Gefolge vor demselben Thore, wo eben erst Tom gestanden war, und verlangt Einlass. Die Situation ist für Tom eine peinliche; aber er weiß wieder einen Ausweg. Er stellt den Ankömmling als einen Betrüger hin, der mit einer Schar verkleideter Strolche gekommen sei,

ihm seine Tochter zu rauben, und gibt Sir Tunbelly den Rath, den Betrüger selbst eintreten zu lassen, sein Gefolge aber durch seine „Posse“ zu verscheuchen, um auf diese Weise des Schurken habhaft zu werden. Genau nach diesem Rathe verfährt der gute Sir Tunbelly, und Lord Foppington wird als Gefangener, entwaffnet, in den Saal geführt. Sir Tunbelly, der sich als Deputy-Lieutenant und als Friedensrichter entpuppt, ist über das eigenthümlich freche Benehmen des vermeintlichen Schwindlers so erbittert, dass er ihn verhaften, ihm Hände und Füße binden und, weil er seinem Bruder ins Ohr flüstert, er wolle ihm 5000 £ geben, wenn er ihn befreie, was dieser als Bestechungsversuch ansieht, in den Hundestall abführen lässt.

Der Lord nimmt nun Zuflucht zu einem anderen Mittel. Er sagt, dass in der Nähe ein gewisser Sir John Friendly wohne, der ihn sehr gut kenne und alle Anwesenden versichern könne, dass er *„Navelty (!), baron of Foppington“* ist.

Man sendet nach diesem Manne. Zufällig wird er gleich vor dem Hause getroffen. Er tritt ein; es wird ihm alles kurz mitgetheilt und der Lord vom Hundestall geholt. Der Betrug kommt an den Tag. Inzwischen hat aber Tom Fashion mit seinem Diener das Weite gesucht.

Nun berathen Bull, der Geistliche, Nurse, die Amme, und Miss Hoyden, was zu thun sei. Bull meint, Miss Hoyden könne ganz gut noch einmal heiraten; denn sie begehe nicht *„the sin of exorbitancy“*, weil sie nicht zur Befriedigung des fleischlichen Genusses zwei Gatten hätte, sie vermeide vielmehr die Sünde des Ungehorsams gegen die Eltern, wenn sie Lord Foppington zum Manne nähme. Wirklich entschließt sie sich auch zu diesem Schritt.

Einige Tage sind verstrichen. Tom Fashion ist wieder in London. Wir finden ihn mit Lory bei Coupler, dem er den ganzen Hergang erzählt; er erfährt aber von ihm, dass seine angetraute Frau sich noch mit dem Lord vermählen wolle, wie ihm dieser brieflich mitgetheilt habe.

Tom gibt seinem Ärger über den pflichtvergessenen Geistlichen Ausdruck.

Coupler aber findet eine Rettung aus dieser Lage: „Sobald die Gesellschaft in die Stadt komme, um hier die Trauung zu feiern, sollen Bull und Nurse so lange überredet

werden, bis sie sich zur öffentlichen Erklärung herbeiließen, dass Tom Fashion und Miss Hoyden ein ordnungsmäßig getrautes Ehepaar sei.“ Inzwischen ist die Pfarre von *„Fat-goose living“* vacant geworden, und der rechtmäßige Gemahl der Miss Hoyden hat das Verfügungsrecht über dieselbe. Nun ist kein Zweifel, dass die beiden Zeugen gefügig gemacht werden können.

Sie erscheinen bei Tom Fashion; der Geistliche will mit der Wahrheit nicht heraus, er möchte vorher mit der Amme verhandeln. Tom Fashion wendet sich daher an Nurse, während sich der Geistliche zurückziehen muss.

Tom und Coupler reden ihr zuerst ins Gewissen, was für eine schwere Sünde sie begangen habe, und stellen dem Kaplan die reiche Pfründe in Aussicht unter der Bedingung, dass er sie heirate. Mit diesen Mitteln ist die Amme gewonnen, und es ist nun nicht mehr schwer, auch Bull zum Geständnis des wahren Sachverhaltes zu bringen.

Im Hause des Lord Foppington wird bereits die Hochzeitsfeier begonnen; Sir Tunbelly hat Musikanten und Sänger bestellt, welche ein kurzes Maskenspiel aufführen.

Nach dem Spiele bemerkt man Tom Fashion, der jetzt mit Hilfe des Geistlichen, der Amme und des Coupler beweist, dass er sich als erster mit Miss Hoyden verheiratet habe. Der Lord, welcher gute Miene zum bösen Spiel machen muss, ist um seine Braut betrogen.

Worin besteht nun die Ähnlichkeit dieses Theiles von „The Relapse“ mit Cibbers Stück?

Auch hier handelt es sich, wie bei Cibber, um einen Heiratsschwindel, wenn man so sagen darf; aber die Art und Weise der Behandlung dieses Themas ist eine ganz andere. Dort wird ein alter Filz trotz seiner eingebildeten philosophischen Kenntnisse übertölpelt und von den jungen Liebenden in seinen Plänen getäuscht; alle handeln im Einverständnisse, den alten Vater daran zu kriegen. Es ist dies ein einfaches, schablonenhaftes Thema, wie es besonders häufig in den französischen Lustspielen dieser Zeit vorkommt.

Was hat aber Vanbrugh aus diesem Thema gemacht?

Er nimmt aus dem Stück Cibbers Sir Novelty Fashion, adelt ihn zum Lord Foppington, verschmilzt diese Figur

mit dem „Elder Worthy“ und macht aus ihm einen älteren Bruder, der sich hoch über seinen jüngeren Bruder erhaben dünkt und nicht, wie dort, in Freundschaft mit ihm lebt und handelt. Dort wirbt der Adelige nur im Scherz um die Tochter eines alten Geizhalses, hier unterhandelt er, und zwar ganz nach dem bereits in „Love's Last Shift“ angegebenen Recept des Sir Novelty: *„Men of quality should always marry those they never saw“* mit einem Kuppler, der ihm die Tochter eines reichen Gutsbesitzers verschaffen soll.

Dort wird nur der alte Geizhals hintergangen, hier aber wird die ganze Familie des Sir Tunbelly getäuscht, und zugleich der ältere Bruder um seine Braut betrogen. Gerade dieser Theil ist die Haupt-Intrigue des Stückes und zugleich der interessanteste und originellste.

Jene Scenen, wo Tom Fashion mit seinem Diener Lory die Rolle des Lord spielt, angefangen also von der sonderbaren Aufnahme im Schlosse bis zu dem Punkte, wo er seinen Betrug nicht länger verdecken kann und heimlich das Weite sucht, sind geradezu köstlich.

Dort gelingt der Betrug mit Hilfe eines im übrigen außerhalb der Handlung stehenden Juristen dadurch, dass er in den Heiratscontract einen anderen Namen einschreibt, hier geschieht derselbe durch die Unterstützung eines Kupplers, und zwar desselben, der auch die Geschäfte des Lords besorgt. Doch zum vollständigen Gelingen des Anschlages genügt dieser Kuppler nicht, der jüngere Bruder ist auch auf seine eigene Pfiffigkeit und Durchtriebenheit angewiesen; er muss zuerst Miss Hoyden, durch sie die Amme und durch diese wieder den Kaplan für sich zu gewinnen suchen; er muss das gewaltige Hindernis seiner Pläne, welches die unerwartete Ankunft seines Bruders bedeutet, beseitigen und erst, als er mit all seiner List nichts mehr vermag, macht er sich aus dem Staube; aber die Ansprüche auf seine Braut gibt er damit keineswegs auf, und als er erfährt, dass sie durch die Überredungskünste des Geistlichen entschlossen ist, von der ersten Vermählung nichts verlauten zu lassen und dem Lord ihre Hand zu reichen, wirkt er auch dem entgegen, von Coupler unterstützt. Thatsächlich gelingt es ihm, mit Heranziehung der Amme und des Kaplans seine Absicht vollkommen zu

erreichen. Wir haben also hier eine ganz bedeutende Verwicklung im Gegensatze zu dem Cibber'schen Stück, wo wir es mit der Lösung eines einfachen Knotens zu thun haben.

Wie sich in „Love's Last Shift" eine Episode findet, so können wir auch hier einen bestimmten Theil als eine solche auffassen, nämlich den Besuch des Lord Foppington in Loveless' Haus (im zweiten Acte), bei welcher Gelegenheit dieser das freundliche und zuvorkommende Benehmen Amandas für eine Herzensneigung, die sie gegen ihn zeigen wolle, auffasst, und ihr trotz der Anwesenheit ihres Gatten Liebesworte ins Ohr flüstert, worauf sie ihm sogleich eine Ohrfeige gibt; auf das hin zieht der beleidigte Ehegatte das Schwert, sie fechten miteinander unter dem Geschrei der Damen, welche um Hilfe rufen; Lord Foppington wird leicht verwundet, ein Arzt gerufen, und, wie wenn die schwerste Verletzung vorläge, der Patient in Behandlung genommen und hinausgetragen; dabei bittet er noch um Verzeihung, auch er werde vergeben.

Hier wie dort spielt also die Maulschelle eine Rolle, nur erhält sie hier mehr Nachdruck dadurch, dass sie von einer Tugendheldin par excellence gegeben wird, während sie dort von einem leichten Frauenzimmer herrührt.

Wenn man beide Handlungen, die in „The Relapse" zur Darstellung kommen, überblickt, so sieht man, dass eine Berührung zwischen denselben nicht stattfindet, sondern dass sie ganz parallel zu einander laufen. Eine ganz äußerliche Verbindung ist nur durch die eben erzählte Episode hergestellt und dadurch, dass bei dem Hochzeitsfeste im letzten Acte auch die Familie Loveless als Zuschauer anwesend ist.[1])

Wie an der Moral des Stückes, so hat Collier auch an der Anlage und Bearbeitung des Stoffes in seinen *„Remarks upon the Relapse"* vieles getadelt.

Collier erzählt als Fabel des Stückes nur diejenige Handlung, welche von dem Heiratsschwindel handelt und

---

[1]) Bekanntlich hat Sheridan dieses Stück überarbeitet und daraus das Lustspiel „A Trip to Scarborough" gemacht, worin die beiden Handlungen viel inniger miteinander verbunden sind.

rügt vor allem, dass der Titel nicht berechtigt sei; da Stück solle vielmehr heißen: *„The Younger Brother"* ode *„The Fortunate Cheat"*; die andere Handlung sei unbedeutenc und schließe zu früh ab.

Dieser Vorwurf ist wohl zu kleinlich. Vanbrugh hatte gerade die bekannte Überschrift „The Relapse" gewählt, um die Neugierde jener, welche Cibbers Stück gesehen hatten, zu erregen, und weil ihm überdies gerade diese Scenen, wie früher ausgeführt wurde, als die Hauptsache erschienen sind.

Ein weiterer Tadel ist der, dass die Moral insofern lasterhaft sei, als die Belohnung am Schluss in unrechte Hände gelange. Collier sagt: „Die Ausschweifung verschafft dem jüngeren Bruder ein zweites Vermögen, nur dafür, dass er das erste verprasst hat", und im schärfsten Tone, fährt er fort, immer gegen diesen loszuziehen. Er lässt nicht einen guten Faden an ihm: „Tom Fashion flucht und lästert Gott, er fordert seinen Bruder zum Zweikampfe heraus, betrügt ihn um seine Braut und lässt ihn in einen Hundestall sperren — alles dies aus keinem anderen Grunde als deshalb, weil sich der Lord weigert, seinen Luxus zu unterstützen."

In diesem Punkte hat sich wohl Collier von seiner Aufregung zu weit hinreißen lassen. Es ist nicht richtig, dass Sucht nach Luxus den jüngeren Bruder zu diesem Schritte geführt hat, sondern die bitterste Noth und das niederträchtige und empörende Benehmen seines Bruders. Freilich, eine erlaubte Handlung ist es nicht, aber ein Verbrechen gewiss auch nicht, wenn jemandem, der sich durch einen Kuppler eine Frau verschaffen will, diese von einem anderen abwendig gemacht wird. Warum hatte er sich nicht besser um sie gekümmert? Das einzige Unrecht liegt nur darin, dass sich Tom Fashion, um seine Absicht zu erreichen, als etwas ausgibt, was er nicht ist. Das ist vom gesetzlichen Standpunkt freilich verwerflich, aber au der Bühne gewiss erlaubt. Dazu kommt noch, dass da ganze Unglück, das Collier über den armen Lord herein brechen sieht, von diesem gar nicht als solches gefühl wird. Einem Charakter, wie diesem Lord, ist es ja gar nich sehr darum zu thun, gerade ein bestimmtes Mädchen zu

Frau zu bekommen, ihm ist ja jede recht, und er kann leicht Mittel und Wege finden, alsbald wieder eine Heirat einzugehen.

Betreffs des „*plot*“ sagt er: „*This part should have some stroaks of conduct and strains of invention more than ordinary;* es sollte etwas Wunderbares und Unerwartetes darin sein; doch er könne es nicht finden.“ Und weiter sagt er: „*To produce effects without proportion and likelihood in the cause is farce and magic, and looks more like conjuring than conduct.*“ Er tadelt also hauptsächlich die Unwahrscheinlichkeit in der Führung der Handlung und führt dies im einzelnen durch: Es sei unwahrscheinlich, dass Lord Foppington trotz der kurzen Entfernung von seiner Geliebten sie nie gesehen habe, noch der „Knight“ seinen Schwiegersohn; dass man die Heiratsabmachungen einem Kuppler überlassen habe, wenn der Bräutigam ein Vermögen von 5000 £ jährlich zur Verfügung hat und gerade kein Idiot ist, und auch der Schwiegervater als unendlich vorsichtig hingestellt wird; dass ferner der Lord jenen Brief, welchen „Coupler“ schon dem jüngeren Bruder als Beglaubigungsschreiben, ohne welches kein Zutritt ist, mitgegeben, vor seinem Aufbruche zu fordern und mit sich zu nehmen vergisst, — wenn er ihn zu Hause gesucht hätte, wäre er früher auf den Betrug gekommen — obwohl er wissen musste, wie argwöhnisch Sir Tunbelly ist. Die Unwahrscheinlichkeiten können allerdings, jede für sich, im gewöhnlichen Leben als solche gelten, aber im Stücke selbst, im Zusammenhange des Ganzen werden sie nicht als solche gefühlt.

Vanbrugh wollte absichtlich den reichen Lord eine Heirat anstreben lassen, vor welcher sich Braut und Bräutigam nicht gesehen haben, und dazu war natürlich ein Kuppler nothwendig. Ferner konnte sich Lord Foppington doch auch ohne Brief in das Haus seines Schwiegervaters wagen, wenn dieser auch noch so wachsam und vorsichtig war; denn er kam mit einem großartigen Gefolge, welches die vornehme Abkunft des Herrn verrathen musste.

Vom vierten Acte an, meint Collier, bestehe das Stück nur aus Narrheiten und ganz unwahrscheinlichem Zeug; dass am Schluss der Freund des Lords erscheint und ihn rettet, mache die Sache nicht besser; denn, wie die Geschichte

erzählt, hat sich Lord Foppington niemals auf diese Reserve verlassen und habe weder gewusst, dass dieser Mann auf dem Lande sei, noch, wo er wohne. Darauf kann man erwidern: Wenn Lord Foppington gewusst hätte, dass er eine Reserve brauche, sobald er dieses Haus betrete, so wäre er gewiss gar nicht hineingegangen; andererseits war es ihm bekannt, dass sein Freund in der Nähe ansässig ist, freilich nicht genau wo (IV 6). Lord Foppington: *„I have at last luckily called to mind that there is a gentleman of this country, who, I believe, cannot live far from this place.“* Demnach hat ihm Collier auch mit diesem Vorwurfe unrecht gethan. Im weiteren führt er dann allerdings einen berechtigten Tadel an, indem er hervorhebt, Tom Fashion habe, als er bei der Familie des „Knight“ Aufnahme sucht, viele Kennzeichen eines Betrügers an sich; er komme vor der verabredeten Zeit und ohne Gefolge. — Die weitere Behauptung Colliers aber, dass er nicht die feinen Umgangsformen eines Lords haben könne, ist nicht richtig; er kann sich dieselben ganz gut angeeignet haben. — Der Gutsbesitzer hätte, fährt Collier fort, bei diesen verdächtigen Umständen stutzig werden sollen; denn er wird doch schon von Schurkereien gehört haben.

Dieser Vorwurf ist wiederum berechtigt, aber dieser, wie die kurz vorher erwähnten treffen nicht den Dichter sondern Sir Tunbelly Clumsey, dessen Charakterzug es eben ist, immer vorsichtig zu sein und ein wachsames Auge zu haben, aber doch gerade dann nicht, wenn es nothwendig wäre. Kaum hat er den Brief eines Lords in der Hand, verliert er gleich seinen Verstand und weiß sich vor lauter Höflichkeit und Unterthänigkeit nicht mehr zu helfen. Es lässt sich ganz gut denken, dass ein Landedelmann, der höchst selten in eine Stadt kommt, einem raffinierten Betrüger, der seine Rolle gut spielt, unterliegen kann.

Aber zugegeben, dass alles dies thatsächlich im menschlichen Leben als Unwahrscheinlichkeit erscheint, so muss jedermann gestehen, dass sie in einer Dichtung (besonders in einem Lustspiel) nicht als störend gefühlt wird, sobald sie uns plausibel gemacht und durch die Charaktere oder die Situation psychologisch erklärt wird. Und dies ist hier der Fall.

Wenn Collier das Stück eine Farce nennt, so hat er damit nicht unrecht; man kann es so nennen, nur darf man das Wort nicht in einem herabsetzenden Sinne gebrauchen. In der „Encyclopaedia Britannica“ unter „Vanbrugh“ heißt es: *„So farcical indeed are the tableaux in that play that the broader portions of it were (as Mr. Swinburne discovered) adopted by Voltaire, and acted at Sceaux as a farce.“* In demselben Aufsatz sagt der Verfasser, dass er bei mehr Zeit den Unterschied zwischen Komödie und Farce gerade an diesem Stücke im Vergleiche mit „The Way of the World“ zeigen könnte; er behauptet von der Komödie, dass in ihr *„the breath of life is dramatic illusion“* und von der Farce, *„the breath of life is mock.“* In der Farce schimmere immer durch, dass die Handlung ganz und gar scheinbar ist, während in der Komödie, dass sie Wirklichkeit ist. Wenn daher eine Farce keine Unwahrscheinlichkeit hat, kann sie nicht bestehen und ist keine Farce mehr; ich möchte aber noch hinzufügen, dass diese Unwahrscheinlichkeiten im Verlaufe des Stückes selbst nicht undenkbar, nicht unlogisch erscheinen dürfen, sonst ist es eine Hanswurstiade oder gar ein Unsinn.

Noch ein gewaltiger Vorwurf musste Vanbrugh treffen. Collier legte nämlich an dieses Stück den Maßstab des regelmäßigen Lustspiels an, und da ist im voraus zu erwarten, wie das Urtheil ausfallen musste. Er verlangt von einem Stück: 1. dass die Zeit höchstens 24 Stunden umfasse, 2. dass eine Scene vom Anfang bis zum Schluss in derselben Straße oder demselben Hause oder höchstens in derselben Stadt spiele; 3. dass nur e i n e Handlung und e i n e Person vorkommen dürfe, um die sich alles andere gruppiere. „The Relapse“ aber nimmt 1. eine Woche oder mehr Zeit in Anspruch, 2. der Ort der Handlung ist bald die Stadt, bald 50 Meilen weit davon entfernt und 3. was die Handlung betrifft, haben Loveless, Amanda und Berinthia mit derselben gar nichts zu thun, und doch habe der Dichter das Stück nach ihnen benannt.

Die letzten Vorwürfe wird man heute kaum gelten lassen. Auf Regelmäßigkeit oder Unregelmäßigkeit in diesem Sinne kommt es wohl nicht in erster Linie an, wenn man nach dem Wert eines Lustspiels oder Dramas fragt.

Anschließend an die Darlegung des Planes und d
Anlage des Stückes soll im folgenden eine Charakterist
der einzelnen Figuren gegeben werden, wobei sich no
vielfach die Gelegenheit darbieten wird, auf verschiede
Details der Handlung einzugehen. Derselbe Vorgang wi
sich bei Besprechung der andern Stücke Vanbrughs, m
Ausnahme der drei letzten, wiederholen.

Charaktere:

Loveless ist derselbe wie in Cibbers Stück; ein Man
dem das unmäßige und ausschweifende Leben zur zweite
Natur geworden, der von der Leidenschaft nach Sinne
genuss ergriffen ist; nur durch die Befriedigung dieser sein
Leidenschaft konnte er seiner Frau zugeführt werden. Cibb
hat sich diesen Charakter einer gänzlichen und bleibend
Umwandlung fähig gedacht, Vanbrugh dagegen ganz richti
erkannt, dass der Mensch schwerlich eine so tief eing
wurzelte Leidenschaft aufgeben kann, zumal, wenn er si
in die Versuchung begibt. Es ist in sehr hübscher Wei
psychologisch ausgeführt, wie in ihm nach und nach wied
der alte Hang erwacht: Er sieht eine Dame im Theat
ist von ihr entzückt, kämpft anfangs die Gedanken an
nieder und will sie nur als ein *„admirable workmans*
of nature“, als bloßes Bild der Schönheit, bewund
haben. Aber doch ist alles Selbsteinreden umsonst; soba
Berinthia in seiner Nähe weilt, ist die Ruhe seines Herze
dahin. In einem Monologe (III 2) macht er sich selb
Vorwürfe, klagt seine Gattin an, dass sie gerade dies
Weib zu ihrer Gesellschafterin ausgesucht habe, tröstet si
aber wieder; es sei keine Gefahr vorhanden, dass er sein
Frau untreu werde; denn er schulde ihr, die ihn aus d
Fesseln des Lasters befreit, alles, was er jetzt besitze. Zu
Schluss will er beweisen, dass es nur Freundschaft sei,
er für Berinthia empfinde; doch will ihm dieser Bew
nicht gelingen: *„Friendship's said to be a plant of tedi*
growth, its root composed of tender fibres, nice in their ta
cautious in spreading, Check'd with the least corruption
the soil;

Long ere it take.
And longer still ere it appear to do so:
Whilst mine is in a moment shot so high
And fix'd so fast.“

Kaum hat er diese Worte gesprochen, tritt Berinthia zu ihm. Er gesteht ihr nun seine Liebe und unter Küssen schwört er: „*We'll die together, my charming angel.*“ Schon jetzt, sieht man, ist Loveless in seine alten Bahnen eingelenkt; und es wäre zur Charakterisierung des Helden nichts mehr nothwendig gewesen. Vanbrugh geht aber noch weiter und führt aus, wie er direct in ihr Schlafgemach dringt, und nimmt keinen Anstoß, sie von ihrem Geliebten in seiner Liebesraserei in das anstoßende Zimmer tragen zu lassen, eine Scene, welche natürlich nur bei der Ausgelassenheit der englischen Bühne jener Zeit möglich war.

Amanda ist das Gegenstück zu ihrem Gatten und eine zweite, allerdings viel verbesserte Auflage der Figur gleichen Namens bei Cibber. Sie ist durch und durch Tugendheldin; trotz der mannigfachsten Verlockungen von Seite Berinthias und Worthys bleibt sie auf dem rechten Wege. Glücklich auf dem Lande, unzufrieden in der Stadt, räth sie auch Loveless den Landaufenthalt nicht zu verlassen. Sie ist eine Feindin der städtischen Unterhaltungen, besonders der Theateraufführungen, welche in abscheulicher Weise zum Laster anspornten und das Anstandsgefühl verletzten.

Abgesehen von ihrer Unbescholtenheit ist sie gläubig und fromm; sie besucht die Kirche, um dort zu beten und der Predigt zu lauschen. Dabei ist sie, da sie fast immer auf dem Lande gelebt hat, ganz und gar unerfahren, fast unklug; als ihr feiner Sinn verletzt wird, lässt sie sich gleich zu einer Ohrfeige hinreißen, ohne zu denken, was sie thut. Mit Interesse lauscht sie den Belehrungen ihrer Freundin über das Leben und Treiben in der Stadt, über die galanten Beziehungen der Männer zu den Frauen u. dgl.

Obwohl ein gewisser weicher, sentimentaler Zug in ihr wohnt, wenn sie z. B. bei der Erzählung von der Untreue ihres Gatten gerührt in die Arme ihrer Freundin sinkt, so verfügt sie doch über einen starken und kräftigen Willen, nämlich den, auf keinen Fall ihrem Gatten untreu zu

werden. Berinthia sucht alle Hebel in Bewegung zu setzen, um sie für die Liebe Worthys zu gewinnen, dieser bringt in ausgesuchtesten Worten selbst seine Liebeswerbung vor, ja er wirft sich ihr zu Füßen, und trotzdem bleibt sie standhaft; sie steht vor Worthy da wie ein Wunder aus einer anderen Welt, im Stande, ihn zu läutern und zu einem anderen Menschen zu machen.

Berinthia ist eine echte Londonerin der damaligen Lebewelt. Sie ist eine Witwe, aber nicht eine trauernde; sondern gerade im Witwenthum findet sie ihre höchste Befriedigung. *„But if you'll,“* sagt sie zu Amanda *„consult the widows of this town, they'll tell you, you should never take a lease for a house, you can hire for a quarter's warning.“* Ihre auf Wunsch ihrer Mutter vollzogene Ehe war nicht glücklich gewesen, sie hatte mit ihrem Manne in beständigem Streite gelebt; nun ist sie frei und ungehindert; was die Leute reden, kümmert sie nicht. Es ist ein leichtsinniges, gefallsüchtiges und verführerisches Weib, diese Berinthia, welche die Männer nach einander an sich zu fesseln sucht: Sie hat Worthy in ihre Netze gezogen, lässt ihn nun fahren und wirft sich Loveless in den Weg, um von ihm geliebt zu werden; denn in dieser Absicht besucht sie Amanda, ihre Cousine. Da sie bei dem Rendezvous mit diesem von ihrem früheren Geliebten ertappt wird, muss sie demselben, wenn sie die Sache geheim halten will, Kupplerdienste leisten; sie erklärt sich auch dazu bereit. Was thut sie nicht alles wegen der Unterhaltung! Das ist ihr Höchstes, ihr Liebstes, alles andere ist Nebensache. Berinthia ist bei ihrem Leichtsinn ungemein geistreich, witzig und erfinderisch. Sie weiß Worthy eine günstige Gelegenheit zu verschaffen, mit Amanda zusammenzukommen, und zu gleicher Zeit Loveless so an sich zu fesseln, dass er ihr den gewünschten Besuch abstattet. Sie zeigt eine gewisse Durchtriebenheit in Liebesangelegenheiten, wenn sie Loveless gegenüber die Unschuldige spielt und sogar (freilich nur zum Schein) um Hilfe ruft, als er sie in die Arme nimmt und von der Bühne wegträgt (IV 3) *Berinthia: (Very softly) „Help! help! I'm ravished, ruined, undone! O Lord, I shall never be able to bear it.“*

Dieser Charakter ist, natürlich wieder vom moralischen Standpunkte abgesehen, prächtig gezeichnet.

Worthy. Wenn Berinthia eine echte „*gentlewoman of the town*“ ist, so ist Worthy ein echter „*gentleman of the town*“, ein Cavalier der allerersten Sorte, der nicht allein den Damen in ausgezeichneter Weise den Hof zu machen weiß, sondern auch sonst ein gewandter und vielerfahrener Mann ist. Vor allem ist er aber ein feiner Beobachter und Kenner der Frauen; er kennt ihre Eigenschaften und Charaktere ganz genau und weiß, welche er zu schätzen hat und welche nicht. Er bedient sich nicht alter Kupplerinnen um sein Ziel zu erreichen, sondern jüngere Mädchen müssen ihm behilflich sein: „*Lewdness looks heavenly to a woman, when an angel appears in its cause; but when a hag is advocate, she thinks it comes from the devil. An old woman has something so terrible in her looks that whilst she is persuading your mistress to forget she has a soul she stares hell and damnation full in her face.*“ Freudig ruft er daher, sobald er Berinthia als die geeignete Person gefunden hat, aus: „*Thou, angel of light, let me fall down, and adore thee.*“ Dieser Charakter erleidet am Schluss eine Umwandlung, indem er von seiner Sinnenlust und seiner wilden, ungestümen Liebe bekehrt wird und sich zu einer höheren Liebe und Verehrung emporschwingt.

Lord Foppington. Sein jüngerer Bruder ruft ihm bei dem bekannten Streit zu: „*Thou art the prince of coxcombs!*“, worauf er erwidert: „*Sir, I am praud of being at the head of so prevailing a party.*“ In der That, Lord Foppington ist das Haupt aller „*fops*“ und „*beaux*“, wie sie auf der Bühne und im Leben damals vorkamen.

Kaum hat er sich die Baronie erkauft, ist er vor Freude außer sich; nun richtet er sein Hauptaugenmerk auf eine Bekleidung nach der neuesten Mode; der Schneider, der Schuster, der Strumpfwirker, die Näherin und der Friseur, sie alle sind bei seiner Morgentoilette um ihn zu sehen. Solange er mit diesen Leuten verhandelt, sieht und hört er nichts anderes; selbst für seinen Bruder, den er drei Jahre lang nicht gesehen hat, findet er keine Zeit. Höchst gelungen, um einen Theil dieser Scene hervorzuheben, ist jene Stelle, wo der Lord mit dem Schuster verhandelt, der immer und immer sein Recht, der Schuh könne nicht drücken, behält; denn „so etwas komme bei ihm nicht vor“. Alle

Betheuerungen des Gegentheils prallen an ihm ab; er bleib steif und fest bei seiner Aussage: *„'twere very hard,* sagt er *I should not know when a shoe hurts, and when it don't."*

Nachdem er sich endlich, in den neuen Modeanzu als echter Lord gekleidet, im Spiegel besehen, erwacht i ihm der Eigendünkel und Stolz; er macht seine Aufwartungs besuche bei Bekannten und Unbekannten, auch bei Loveles Wie er sich jeden Augenblick seiner neuen Würde bewus ist, zeigen die auf die Ohrfeige herausgestammelten Worte *„Gad curse, madam, I'm a peer of the realm!"* In abschei licher Weise zeigt er diesen Stolz seinem Bruder.

Zu diesem Hochmuth gesellt sich dann noch ein eiserne Ruhe, eine Gelassenheit, fast möchte man sagen Blasiertheit ohnegleichen. Wie ein Monument lässt er sic nur bewundern und spielt immer eine rein passive Rolle er braucht als Lord nichts mehr zu leisten, nicht einmal z denken braucht er, sondern sich nur zu amüsieren und zwa wieder nur in der Weise, dass er Unterhaltungen aufsuch nicht um der Unterhaltung, sondern bloß seinetwillen, das man ihn dort sehe und bewundere. Die Scene, in der er übe seine Gewohnheiten und seine täglichen Beschäftigunge spricht, ist geradezu köstlich und verdient ganz gelesen z werden (II. Act.). Wie verhält sich der Lord zu den Damen Um diese Frage zu beantworten, muss man zunächst di anständigen von den käuflichen trennen. Für die erstere hat er nicht viel Interesse, kaum eine halbe Stunde täglic verwendet er für sie; daher soll auch seine Heiratsangelegen heit einfach durch Vermittlung erledigt werden, ohne das er sich selbst darum zu kümmern hat. Mehr Interesse bring er der anderen Kategorie von Damen entgegen.

Man lese nur folgende Stelle:

Fashion: *„Why, is it possible you can value a woman that to be bought?"*

Lord Fop.: *„Prithee, why not as well as a pad-nag?"*

Fashion: *„Because a woman has a heart to dispose of; a hor has none."*

Lord Fop.: *„Look you, Tam, of all things that belang to woman, I have an aversion to her heart. Far whe once a woman has given you her heart — you ca never get rid of the rest of her body."*

Der Lord kann nicht lieben, sein Herz ist immer *„à la glace"*. Aber auch keiner anderen Regung ist er fähig, wie des Mitleids, Erbarmens oder Mitgefühls. Sein Bruder kann von ihm aus zugrunde gehen; er hilft ihm nicht auf, obwohl er die Mittel dazu hätte und dazu verpflichtet wäre; ja er beleidigt ihn noch obendrein. So beschaffen ist der Charakter jenes Mannes, der sich am Schlusse um seine Braut betrogen sieht, von demselben Bruder, dem er auch die kleinste Unterstützung verweigert hat.

Aber wie der Lord andere Unannehmlichkeiten: die Ohrfeige, das kurze Duell und die unwürdige Behandlung im Hause des Landedelmannes überwunden hat, so erträgt er auch diesen Schmerz mit einer philosophisch-heiteren Miene: *„I will bear my disgrace like a great man, and let the people see I am above an affront."*

Außer den originellen und geistreichen, wenn auch öfter höchst unverschämten Äußerungen des Lords wirkt noch in ungemein heiterer Weise seine Aussprache des *o* als *a* z. B. Tam statt Tom, bady statt body u. s. w., eine Aussprache, die nach Macaulay („History of England") auch im Leben vorgekommen sein soll.

Tom Fashion. Während Lord Foppington mit einem unverkennbaren Stachel des Spottes und der Satire gezeichnet ist, bringt der Verfasser dem jüngeren Bruder, Tom Fashion, eine gewisse Sympathie entgegen. Hat vielleicht dazu der Umstand beigetragen, dass Vanbrugh als zweiter Sohn in ähnlicher Lage war?

Dieser Tom ist der Leiter der Intrigue der zweiten Handlung, die bewegende Kraft derselben; es kommt daher bei ihm hauptsächlich auf seine intellectuellen Fähigkeiten an, auf Witz und Erfindungsgabe, auch auf Geschmeidigkeit und Gewandtheit im Benehmen und im Sprechen, der Charakter selbst spielt eine geringere Rolle. Dieser ist daher auch nicht stark hervortretend; nur soviel kann man erkennen, dass ihn Vanbrugh nicht schlecht dargestellt wissen wollte, nicht als einen Lumpen, wie Collier ihn hinstellt, sondern als einen jungen Menschen, der durch tolle und leichtsinnige Streiche heruntergekommen, aber keineswegs jeder sittlichen Regung bar ist. Vanbrugh sucht ja geflissentlich das betrügerische Vorgehen Tom Fashions zu recht-

fertigen und zu motivieren, indem er diese That als eine Art Nothwehr vorführt; denn zweimal versucht er trotz des barschen und unfreundlichen Empfanges seines Bruders diesen zu einer kleinen Unterstützung zu bewegen, und jedesmal vergebens; da erwacht endlich in ihm die Erbitterung, und er geht auf den schon nach der ersten Abweisung mit Coupler verabredeten Vorschlag ein.

Die Personen, welche in enger Familiengemeinschaft auf dem Lande in dem einsamen Schlosse leben: Sir Tunbelly Clumsey, Miss Hoyden, Bull und Nurse lasse sich in eine Gruppe zusammenfassen, welche so recht im Gegensatze zu den Stadtbewohnern gezeichnet wird, zwar mit etwas Übertriebenheit, aber mit einem Humor und einer Heiterkeit, die jedermann gefallen muss. Bei dem bloßen Aussprechen der beiden ersten Namen stellt man sich schon die Träger derselben vor: Ein kleines, dickbäuchiges Männlein mit einem gerade nicht schönen, aber vollem und gut aussehendem Gesichte, das ist Sir Tunbelly Clumsey, und Miss Hoyden ein starkes, dralles Mädchen, das ein höchst urwüchsiges, ungeniertes Benehmen an den Tag legt.

Sir Tunbelly Clumsey steht an der Spitze des ganzen Hauswesens; er leitet alles selbst, wie er glaubt, mit Vorsicht und Überlegung. So lässt er das Haus verriegeln und verrammeln, dass sich kein Betrüger hereinschleiche, er lässt seine Tochter bei jedem fremden Besuche in eine Kammer sperren, damit sie nicht entführt werde, er selbst bestimmt den Bräutigam für seine Tochter, damit eine richtige Wahl getroffen werde; kurz, er hält sich für den Weisesten im ganzen Hause. Erst zu spät sieht er aber, dass ein Betrüger ihm ins Haus gekommen, dass seine Tochter entführt ist und nicht den von ihm bestimmten Gemahl gefunden hat, so dass er in Wirklichkeit als der Allerungeschickteste erscheint; denn er täuscht sich immer.

Er ist „Deputy-Lieutenant“ und „Justice of the Peace“ und thut sich darauf nicht wenig zugute. Man beachte nur das urkomische Gespräch zwischen dem vermeintlichen Schwindler, Lord Foppington, und ihm (IV 6). Dazu kommt noch sein bäuerliches und plumpes Wesen, das dieser Figur einen eigenen Reiz gibt. Besonders in der letzten Scene

tritt dies hervor, als er endlich die Feier der Trauung seiner Tochter mitmachen soll. Da kennt seine Lustigkeit und Ausgelassenheit keine Grenzen: Schon vor der anberaumten Zeit ist er betrunken, und ohne viel auf Ceremoniell zu achten, will er auch, dass alle anderen um ihn sich freuen. Als aber seine Fröhlichkeit eine jähe Unterbrechung erfahren muss, da verdrießt ihn alles; er will nicht länger bleiben und mit folgenden Worten verlässt er zornig die Bühne: *„Art thou brother to that noble peer! — Why, then, that noble peer, and thee, and thy wife, and the nurse, and the priest — may all go and be damned together.“*

Miss Hoyden. Von ihr gelten die Worte ihres Vaters mit Recht: *„What she wants in art, she has by nature; what she wants in experience, she has in breeding, and what's wanting in her age, is made good in her constitution“* (III 5).

Dass sie trotz ihres jugendlichen Alters schon sehr reif ist, sagt sie selbst zu Nurse: *„I'm as ripe as you, though not so mellow“* (III 4).

Trotzdem sie sorgfältig behütet und eingeschlossen wird, zeigt sie in gewissen Dingen eine erstaunliche Kenntnis; über ihren zukünftigen Gatten sagt sie: *„Why, do you think, nurse, I love him? ecod, I would not care if he were hanged, so I were but once married to him.“* Nach dem Gesagten ist es kein Wunder, dass sie sofort auf die Vorschläge Tom Fashions eingeht, die Trauung heimlich vollziehen zu lassen, und selbst alle Hebel in Bewegung setzt, dass dies auch durchgeführt wird; es setzt uns auch nicht in Erstaunen, dass sie, als sich die Nothwendigkeit herausstellt, einen anderen Mann zu nehmen, nicht lange überlegt, sondern ohne viele Gewissensbisse sich dem anderen in die Arme wirft. Ihr ganzes Sinnen und Trachten ist ja nur darauf gerichtet, einen Mann zu bekommen: *„Ecod, I don't care, how often I'm married“* (IV 1).

Junge, frühreife Mädchen dieser Art sind in den gleichzeitigen französischen und englischen Lustspielen sehr häufig zu finden, besonders bei den Nachfolgern Molières, aber Miss Hoyden ist von diesen schablonenhaften Gestalten dadurch verschieden, dass sie durch und durch ein Naturkind ist, welches durch eine schlechte Erziehung von der Amme verdorben wurde.

Collier sagt von Miss Hoyden, dass sie ebenso „*rag-mannerd'd*“ sei wie Mary the Buxsome (eine Figur in D'Urfeys „Don Quixote“) und setzt hinzu: „Es ist klar, dass Vanbrugh Mr. D'Urfeys Original copierte; *which is a sign he was somewhat pinched.*“ Doch, fährt er fort, sei dort jene Figur viel mehr berechtigt als hier; denn sie sei dort die Tochter eines gewöhnlichen Landmannes, hier aber solle sie die Tochter eines „Knight“ sein, der seinem Kinde wohl eine andere Erziehung angedeihen lasse als einem Bauernmädchen; wenn sie der Dichter so hätte zeichnen wollen, hätte er sie Schafe hüten lassen und an den Waschtrog stellen sollen.

Es mag sein, dass Vanbrugh D'Urfeys Stück kannte und bei der Schaffung seiner Miss Hoyden an die erwähnte Gestalt dachte — es bleibt dies noch zu untersuchen übrig —, gleichwohl ist aber an diesem Charakter nichts Gemachtes und Erkünsteltes zu bemerken. Ferner ist der Tadel Colliers nicht ganz berechtigt, dass Miss Hoyden hätte ein anderes Benehmen an den Tag legen sollen; denn Vanbrugh wollte hier die schlechten Folgen einer abgeschlossenen Erziehung zeigen. Wenn wir fragen, von wem sie dieselbe erhalten hat, so werden wir auf die Amme verwiesen, die ihre Hauptlehrmeisterin ist.

Nurse. Sie ist vor allem ein dummes Frauenzimmer, das nur so in den Tag hineinredet, ohne Überlegung; nur durch Bestechung wird ihr Geist etwas elastischer, und sie geht dann auf die von Tom Fashion gewünschte heimliche Trauung ein. Wie sie alles und jedes herausplaudert, was ihr in den Sinn kommt, zeigen schon die Worte: „*Nay, I must confess, stolen pleasures are sweet*“, die sie in Gegenwart von Miss Hoyden sagt. Bei ihrer unüberlegten Mittheilsamkeit hat sie aber gerade Kenntnisse, die auf das junge Mädchen verderblich wirken. Sie hat dieselben aus Stadtgesprächen während ihrer Jugendzeit gesammelt; denn sie beginnt ihre Erzählungen und Mittheilungen immer mit dem Satze: „*As I have heard say.*“ Daher kommt es, dass ihre Pflegebefohlene mit dem Leben und Treiben der feinen Stadtdamen so sehr bekannt ist.

Von einer ausgesprochenen Schlechtigkeit der Amme darf man aber kaum sprechen, sondern es ist, wie bereits

ausgeführt, alles nur Borniertheit. Sie räth z. B. Miss Hoyden ab, noch einmal zu heiraten: *„Oh, but 'tis a sin, sweeting!“* (IV 6). An moralischem Gefühl übertrifft sie sogar den Geistlichen; beide handeln im Einverständnis und, was ihr an Verstand abgeht, das muss der Kaplan ersetzen. Um ein Geständnis der Wahrheit zu erlangen, wenden sich Tom Fashion und Coupler zuerst an die Amme und nicht an Bull, und mit Recht sagt ersterer zu ihr: *„I still believe you are a very good woman in the bottom.“* Mit Leichtigkeit bringen sie aus ihr ein aufrichtiges Geständnis heraus, sie wird dabei sogar zu Thränen gerührt.

Bull wird als ein Muster der Durchtriebenheit und Schlechtigkeit hingestellt, der sein Amt in abscheulichster Weise missbraucht, um damit Geschäfte zu machen. Dabei versteht er aber doch immer, äußerlich den Schein der Heiligkeit zu wahren und seine Handlungsweise in der sophistischesten Weise zu rechtfertigen.

Es bleibt noch Coupler übrig, eine Person, welche in der Mitte zwischen beiden Parteien steht. Er ist individuell nicht scharf gezeichnet, sondern mehr als eine Maschine für den Bau des Stückes verwendet; es lässt sich daher über ihn weiter nichts angeben, als dass er über eine großartige, bei diesem Berufe nothwendige Menschenkenntnis verfügt und die Leute nach ihrer Art zu behandeln versteht.

Als Nebenfigur ist noch Syringe, der Arzt, zu nennen, auch eine sehr beliebte Erscheinung im damaligen Lustspiel. Die Hauptsache ist für ihn das Geschäft, nicht die Heilung des Patienten.

Ferner ist nur noch Sir John Friendly, der Freund Lord Foppingtons, zu erwähnen, der die Befreiung desselben aus seiner unangenehmen Lage herbeiführt.

Das eingeschaltete Maskenspiel.

Auf der damaligen Bühne waren in jedem Lustspiele Maskenspiele fast unerlässlich, die bekanntlich durch Ben Jonson zu großer Bedeutung gebracht worden waren. So haben wir sowohl in „Love's Last Shift“ wie in unserem Stücke ein solches Spiel. Bei Vanbrugh handelt es sich um den Streit zwischen „Cupid“ und „Hymen“, ob der ledige

oder der verheiratete Stand besser sei. „Cupid“ vertritt den ersteren Standpunkt, weil es keine glückliche Ehe gebe

> *„Since 'tis the fate of a man and his wife*
> *To consume all their days in contention and strife,*
> *Since, whatever the bounty of Heaven may create her,*
> *He's morally sure he shall heartily hate her,*
> *I think, 'twere much wiser to ramble at large,*
> *And the volleys of love on the herd to discharge.“*

„Hymen“ beendet den Streit damit, dass sie sagt, die Ehemänner hätten nicht allein ihre Gattinnen zur Verfügung, und die Frauen seien nicht zur Treue gezwungen; daher sei „Hymen“ nur die Stütze des Thrones „Cupids“. „Hymen“ wendet sich zuletzt an „Cupid“ mit den Worten:

> *„For hadst thou but eyes, thou wou'dst quickly perceive it*
> *How smoothly the dart*
> *Slips into the heart*
> *Of a woman that's wed;*
> *Whilst the shivering maid*
> *Stands trembling and wishing, and dare not receive it.“*

Am Schluss folgt dann das schon erwähnte Chorlied: *„Constancy's an empty sound . . .“*

Wie an vielen Stellen des Stückes, so liegt auch hier eine für die heutigen Begriffe ganz unerhörte Frechheit und Unverschämtheit in der Tendenz des Maskenspiels.

II. The Provoked Wife.

Dieses Lustspiel ist von dem früheren sehr bedeuten unterschieden. Schon äußerlich ist dieser Unterschied dari zu bemerken, dass es viel kürzer ist und nur e i n e Hand lung aufweist. Aber auch die inneren Eigenschaften sin ganz andere; es hat nicht einen moralischen Theil, wie e uns in der ersten Handlung des „Relapse“ vorliegt, und ent hält keine Farce, wie die zweite Handlung desselbe Stückes eine ist. Ferner aber hat es nicht das Originell und Sensationelle an sich wie jenes erste Stück, sonder es schließt sich unmittelbar an die Tradition der Lust spiele Congreves, Drydens und anderer zeitgenössische

Dichter an. Wie in den meisten Komödien der damaligen Zeit handelt es sich auch hier einfach um die geistreiche Durchführung eines „plot“ und „counterplot“.

Der Inhalt des Stückes ist kurz folgender:

Die an den Schlemmer und Trunkenbold Sir John Brute unglücklich verheiratete junge Frau „Lady Brute“ wird seit zwei Jahren von Constant, einem Cavalier, treu geliebt und mit Liebesanträgen verfolgt. Theils aus eigenem Antrieb, theils von ihrer Freundin Belinda dazu beredet, entschließt sie sich, ihren Gatten zum Hahnrei zu machen. Beide Damen verabreden untereinander, an Constant und dessen Freund Heartfree eine schriftliche Einladung zu einem Rendezvous im Springgarden abzusenden, ohne in dem Briefe ihre Namen anzugeben.

Die beiden Paare kommen nun im Park zusammen, die Freunde Constant und Heartfree erkennen aber die Damen nicht, da sie Masken tragen. Bald aber sind dieselben durch einen Zwischenfall gezwungen, sich zu erkennen zu geben; Sir John, welcher die ganze Nacht gezecht und geschwärmt hat, kommt nämlich zu ihnen und sieht die maskierten Damen für feile Dirnen an. Letztere haben keinen anderen Ausweg, als dass Lady Brute zu Constant und Belinda zu Heartfree eilt und jede für einen Augenblick, ohne von Sir John bemerkt zu werden, die Maske abnimmt. Nachdem nun beide wissen, mit wem sie verkehren, nehmen sie sich der Bedrängten an, und Sir John entfernt sich. Heartfree und Belinda begeben sich in einen Seitengang, um daselbst ungestört spazieren gehen zu können, Lady Brute und Constant in eine Laube, um dort von Liebe zu plaudern und zu tändeln.

Aber bald wird ihr Vergnügen zerstört. Mit diesem Punkte beginnt die Gegen-Intrigue, das „counterplot“.

Lady Fancyful, ein eingebildetes Frauenzimmer, und ihre stete Begleiterin „Mademoiselle“ stürzen aus dem Dickicht hervor und mit einem fünfmal wiederholten *„Fi!“* unterbrechen sie die Unterhaltung der Liebenden. Lady Fancyful, die verschmähte Geliebte Heartfrees schwört, an der Untreue ihres Liebhabers Rache zu nehmen; sie lässt daher die Paare verfolgen und sehen, wohin sie sich begeben. Wie sie erfährt, dass sie zu Lady Brute gegangen

sind, lässt sie Sir John von dem Vorgefallenen verständige damit er bald nach Hause gehe und seine Frau überrasch Dieser kommt auch bald an (ob davon verständigt od nicht, lässt sich nicht erkennen), voll Blut und Schmutz, i größtmöglichsten Rausche, und findet die beiden fremd Herren in seinem Hause. Doch kann er ihnen in dem Z stande, in dem er sich gerade befindet, nicht schaden, verlassen ihn, nachdem ihn vorher noch Constant du die Worte „*I wear a sword*" in nicht geringe Aufregung v setzt hat. Diese legt sich aber allmählich und er schläft e

Nun handelt es sich, den Verdacht, der auf Lady Br gefallen ist, vor den Augen der Welt und ihres Gatt wenn er ernüchtert ist, zu beseitigen. Lady Brute u Belinda schreiben daher an Constant, er solle vorgeb der Besuch sei von Heartfree ausgegangen und habe I linda gegolten. Zur Beglaubigung könnten sich die beid dann wirklich heiraten oder wenigstens nur so zum Schei später könnten sie sich ja wieder trennen. Dieser Plan w gebilligt und hat auch den gewünschten Erfolg. Sir Jo sieht sich gezwungen, sich mit dieser Erklärung zufried zu geben, Heartfree entschließt sich sogar, Belinda im Er zur Frau zu nehmen und Lady Fancyful ganz aufzugeb

Letztere ist darüber über alle Maßen erbost und i jeden Preis bestrebt, diese Heirat unmöglich zu mach Sie begibt sich daher zu Lady Brute, wo die Vereinbarung zur Ehe getroffen werden und verleumdet zuerst Heartfr bei Belinda, dass er bereits mit ihr verheiratet sei und um ihr Vermögen gebracht habe, dass sie nur desweg nicht offen gegen ihn auftrete, weil er ihr gedroht hal sie in diesem Falle zu tödten; andererseits verleumdet s Belinda bei Heartfree, indem sie ihm einen Brief zusend welcher, wie von einem Freunde geschrieben, ihn warn soll, ein gefallenes Mädchen zu ehelichen. Ihre mündlich und schriftlichen Intriguen haben den Erfolg, dass si Heartfree und Belinda nun einige Augenblicke Beleidigung entgegenschleudern und voll Erregung im Zimmer auf u ab gehen, bis endlich ein Diener, Rasor, der ganzen Ve wirrung und dem Lustspiel ein Ende macht. Er tritt i Büßerkleide auf und erklärt, dass die Tugend der La nicht gefährdet wurde, und bittet sie um Verzeihung, eben

entschuldigt er sich bei Sir John, dass er in seine edlen Gedanken solche von schnödem Hahnreithum habe eindringen lassen, ferner bei Constant, dass er ihn zum Helden gemacht habe u. dgl. Auf die Frage Belindas, wer ihn zu diesem unglücklichen Beginnen angestachelt habe, erwidert er: „Mademoiselle ist die verführerische Eva gewesen, Lady Fancyful die Schlange, die das Weib versuchte"; daher beantragt er als Strafe: *„She should lie upon her face all the days of her life."* So wird vor allem Lady Fancyful verspottet und zuschanden gemacht.

Das Stück ist in der ersten Hälfte reich an Scenen, welche nur der Charakterisierung der Personen dienen, die nicht einen Fortschritt der Handlung bedeuten.

Eine ganze Gruppe solcher Scenen ist die, in welcher Sir John Brute als Trunkenbold vorgeführt wird (III 2, IV 1, 3). In III 2 sehen wir seine Gesellschaft, sogenannte „London-rakes", in ihrem wüsten Treiben beim Trinkgelage; eben singt das Haupt derselben, Lord Rake, ein gottloses Lied, worin er erklärt, er brauche keine Religion, wenn nur das Glas immer voll Wein sei; die frechen Schlussverse:

„So there's claret in store,
In peace I have my whore,
And in peace I jog on to the devil."

werden vom Chore nachgesungen. Hierauf muss ein Bote auf der Straße nachsehen, ob es schon Zeit sei, die Leute auf ihrem Heimwege zu belästigen und zum Besten zu halten. Es ist ihnen sehr gelegen, dass eben Sonntagabend ist, und sie verlassen lärmend und polternd das Gasthaus. In IV 1 treffen wir sie in Covent Garden; man entnimmt aus ihren Reden, dass jemand von einem unter ihnen erschlagen worden sei. Sir John ist nun der tollste unter allen; er nimmt einem Schneider, der zufällig des Weges kommt, das Bündel, das er unterm Arme trägt, weg, in welchem sich die Kleidung eines Priesters befindet, und zieht dieselbe an. In diesem Aufzuge will er mit der Wache einen Streit herbeiführen. Der Constable lässt auch nicht lange auf sich warten; sobald er kommt, wird er beschimpft und geschlagen, zuletzt liegt er am Boden, und alle ergreifen

die Flucht mit Ausnahme Sir Johns. Dieser wird nun vor dem „Watchman“ weggeführt und in der dritten Scene des vierten Actes vor den Friedensrichter gebracht.

Diese Scene hat wieder etwas Possenhaftes an sich: Während der Richter ihn mit überströmender Freundlichkeit und Liebenswürdigkeit verhört, hält ihn Sir John mit seinen Antworten nur immer zum Narren. Es laufen dabei freilich viele unzeitige Witze mit. Am Schluss wird der vermeintliche Geistliche von dem Richter freigelassen, weil er bei seiner Priesterwürde verspricht, sich keine Ausschreitungen mehr zu Schulden kommen zu lassen.

Gerade in solchen Scenen erkennen wir wieder unsere echten Vanbrugh, der seine Freude an derlei possenhafte Darstellungen findet; und gerade hierin ist er ein Meist Nicht so gelungen ist die an einer früheren Stelle erwäh Umänderung dieser Episode in späterer Zeit, wo Sir Jo nicht mehr als Geistlicher sondern als Lady Brute auftr Der Unterschied macht sich selbstverständlich besond in der Scene vor dem Richter bemerkbar, bei welcher d selbe die vermeintliche Lady um ihre Lebensweise ausfra und Sir John eine genaue, höchst ergötzliche Darstellu des Lebenswandels einer leichtsinnigen „*woman of qualit* gibt. Wenn man von den Beleidigungen gegen die Geistlic keit absehen könnte, welche in der ersten Fassung enthalt sind, so wäre jedenfalls diese der späteren vorzuziehe schon aus dem Grunde, weil die Verkleidung in eine Fr immer etwas Übertriebenes an sich hat.

Collier hat an diesem Stücke die „unberechtigte“ B handlung der Lady Fancyful getadelt; aber da er, we Anlage und Durchführung des Stückes anbelangt, son nichts daran auszusetzen hat, so sieht man daraus, dass e etwas Regelmäßiges und Unauffälliges an sich hatte, etwa was Collier sowie seine Zeitgenossen überhaupt von einer Lustspiele erwarteten. Es ist also „The Provoked Wife ein typisches Lustspiel jener Zeit.

Charaktere:

Sir John Brute ist ein ganz verrohter Charakter, de kein Vergnügen kennt als zu schlemmen und zu schwärmen

der einen Hass gegen alle anständigen und tugendhaften Frauen hegt und von ihnen nichts wissen will; seine einzige Damengesellschaft, in der er sich wohl fühlt, sind *„four generous whores, with Betty Sands at the head of 'em, who are drunk with my Lord Rake and I ten times a fortnight“*.

Trotzdem er eine junge, schöne, geistreiche und tugendhafte Frau hat, verdrießt sie ihn und ekelt sie ihn an, und er lässt, so oft er zu Hause ist, seinem Unmuth freien Lauf, beflegelt und beschimpft sie, wenn sie ihm auch mit ausgesuchter Freundlichkeit entgegenkommt, und thut ihr alles gegen ihren Willen.

So grob und frech er auch den Damen gegenüber ist, hat er doch eine unüberwindliche Abneigung und Furcht vor dem Duell. Nur dadurch kann sich Constant so rasch aus der Schlinge ziehen, dass er ihm droht, er werde sich mit dem Degen Genugthuung verschaffen. Da ist er denn Schuft genug, lieber die Schmach eines Hahnreis zu tragen als seine Ehre zu retten. Er erklärt offen nach einigen beiseite gesprochenen philosophischen Betrachtungen, dass er in seiner Frau niemals etwas bemerkt habe, was ihm Grund zur Eifersucht gegeben hätte, obwohl er von dem Gegentheil überzeugt ist. Seine Philosophie sagt ihm nämlich: *„That a living dog is better than a dead lion.“*

An diesem Charakter ist übrigens nichts Originelles; es sind dies typische Züge: Liebe zum Wein, Abneigung gegen das Fechten und das Weib, speciell das Eheweib.

Lady Brute und ihre Freundin Belinda haben viele Eigenschaften gemeinsam; nur ist der Hauptunterschied der, dass die eine als verheiratete Frau, die andere als ledige Mädchen gezeichnet wird. Lady Brute hat lange Zeit in sanfter und nachgiebiger Weise die rauhe Behandlung ihres Gatten ertragen, und dabei war sie immer freundlich und besänftigend geblieben. Aber ihre Geduld hat jetzt ein Ende, sie glaubt im vollen Rechte zu sein, wenn sie ihrem schlechten Gatten — welcher das Gelöbnis, das er bei der Ehe abgelegt hat, nicht hält — die Treue versagt und einem anderen ihr Herz schenkt.

Belinda, wieder eine Lieblingsfigur des Dichters, ist ein lebenslustiges, fröhliches Mädchen, frei von aller Unnatürlichkeit und Übertriebenheit, aber im [illegible]

Freundin gleich. Die dritte Scene des dritten Actes zeigt uns besonders den ähnlichen Charakter beider Gestalten; diese Scene führt uns ein Gespräch vor, welches die beiden im Schlafgemache der Lady Brute führen. Es ist dies eine jener Scenen, die ich früher „charakterisierende“ nannte. Sie geben unverhohlen ihrer Freude an der Männerwelt Ausdruck; „wenn es keine Männer gäbe, wüssten sie nicht, was sie mit der Zeit beginnen sollten“: „*For were there no man in the world, o' my conscience, I should be no longer a-dressing than I'm a-saying my prayers, nay, though it were Sunday; for you know one may go to church without stays on.*“ Sie wollen von den Männern bewundert werden, daher setzen sie sich in die erste Logenreihe im Theater und bestreben sich, durch feine Manieren Gefallen zu erwecken; nur ist es ihnen manchmal schwer, das richtige Benehmen zu treffen, wenn nämlich eine Zote fällt: „*My glass and I could never agree what face I should make when they come blurt out with a nasty thing in a play. For all the men presently look upon the women, that's certain; so, laugh we must not, though our stays burst for't, because that's talking truth, and owning we understand the jest: and to look serious is so dull, when the whole house is a-laughing . . . For my part, I always take that occasion to blow my nose.*“ Auf diese Worte macht Lady Brute die sehr charakteristische Bemerkung: „*You must blow then your nose half off at some plays.*“ Beide sind gegen die geheuchelte Bescheidenheit, gegen die unnatürliche Sprödigkeit und Koketterie. Belindas Ideal unter den Männern theilt sie in folgenden Worten mit: „*You must never be slovenly, never be out of humour: farewell, and cry roast meat; smoke tobacco, nor drink but when you are a-dry.*“ Einen solchen Mann findet sie dann in Heartfree, und es ist für ihre Nüchternheit und Natürlichkeit sehr bezeichnend, dass sie diesem, der so frei von der Leber weg redet, ihr Herz schenkt. Wie man sieht, ist der Unterschied zwischen beiden Frauengestalten kein großer; wenn Belinda verheiratet sein wird, ist sie genau eine zweite Lady Brute, falls ihr Mann Sir John gleichkäme.

Recht im Gegensatze zu diesen Charakteren ist Lady Fancyful gezeichnet. Das Auftreten jener ist ganz und gar natürlich, ohne Verstellung und Heuchelei; Lady

Fancyfuls Benehmen ist Unnatur und Affectiertheit. Belinda hat im Grunde genommen einen reinen Charakter, Lady Fancyful ist auch moralisch schlecht, sie ist rachsüchtig und verleumderisch, verdorben durch die Lehren ihrer beständigen Begleiterin, der Mademoiselle. Was ihre Affectiertheit anbelangt, so ist dieselbe großartig gezeichnet; sie ist vor allem eitel und gefallsüchtig und glaubt, sowohl das interessanteste Gesicht als auch die schönste Stimme zu haben und das am meisten umschwärmte Mädchen zu sein; daher ist sie ungemein wählerisch in ihrer Zuneigung, wie sie selbst sagt: „Ich bin nicht grausam, sondern nur ‚nice'." So oft ihr ein Brief überbracht wird, denkt sie an eine neue Eroberung durch ihre Reize. Thatsächlich laufen auch zweimal Briefe mit von Heartfree verfassten Liedern ein, die auf der Bühne gesungen werden. — Ich erinnere nur daran, dass damals im Lincoln's Inn Fields Theater die Sänger sehr beliebt waren. — Im ersten Liede (II 2) wird sie als die spröde Schäferin hingestellt, welcher die Götter das schönste und beste Geschenk versagt hätten, mit dem die Glückseligkeit auf Erden verbunden sei, die Liebe, und im zweiten (II 2) sagt er derselben seine Liebe auf, aber nicht ohne hinzuzufügen, dass er ihre Schönheit immer bewundern werde. Obwohl sie also von einem edlen Charakter umworben wird, schenkt sie ihm nicht ihre Gunst. „*I believe*", sagt sie, „*the merit of whole mankind bestowed upon one single person, I should still think the fellow wanted something to make it worth my while to take notice of him*". (I 2.)

Viel Sorgfalt hat der Dichter auf jene Scene verwendet (III 1), wo dieser verschmähte Liebhaber, Heartfree, auf ein verabredetes Rendezvous hin im St. James's Park mit Lady Fancyful zusammentrifft und ihr in unverblümter Form klar und deutlich seine Meinung sagt; er lässt sie nicht früher fort, bis sie alle Vorwürfe angehört hat. Er sagt ihr, dass sie gegen die Natur undankbar sei, die ihr eine schöne Gestalt und Geist gegeben habe, Gaben, die sie missbrauche, wodurch sie zum Mitleid der Männer und zum Gespötte der Frauen werde; ihre Füße und Hände, ihre Fingerspitzen bewege sie auf die lächerlichste Weise, und ihre Sprache sei eine passende Trompete „*to draw people's eyes upon the rarceshow*".

Was richtet er aber mit all diesen Worten aus? Sie wirft ihm Mangel an Erziehung und guten Sitten vor und geht in ihrem Bewusstsein als Siegerin aus dem Streite hervor; denn, wenn auch die ganze Welt sie in der Weise beschuldige, sei sie doch im Recht, und alle anderen im Unrecht.

Das beste Beispiel ihrer Affectiertheit ist aber das von ihr selbst verfasste Lied, das als Wechselgesang gesungen wird:

Treble. *„Ah! lovely nymph, the world's on fire;*
Veil, veil those cruel eyes!

Pipe. *The world may then in flames expire,*
And boast that so it dies.

Treble. *But when all mortals are destroyed,*
Who then shall sing your praise?

Pipe. *Those who are fit to be employ'd*
The gods shall altars raise.“

In Wirklichkeit ist Lady Fancyful auf das bitterste gekränkt, dass sich Heartfree von ihr abgewendet hat, und nun zeigt sie hässliche Eigenschaften. Sie will auf alle mögliche Weise die Vereinigung Heartfrees mit Belinda verhindern und macht alle Anstrengungen, die beiden gegen einander zu hetzen. Dies gelingt ihr bekänntlich nicht, und sie hat am Schluss den verdienten Spott geerntet, nicht, wie Collier meint, einen unverdienten. Ihre Haupteigenschaft, auf die es unserem Dichter ankommt, bleibt aber doch ihre Affectiertheit.

Für die anderen Eigenschaften ist ihre Begleiterin verantwortlich, jene Mademoiselle, die Vertraute und beständige Begleiterin der Lady. Sie spricht entweder durchaus französisch oder schlecht englisch mit eingeschobenen französischen Wörtern. Ihre Hauptstärke ist die Schmeichelei; eine Probe davon lesen wir in I 2; sie lautet: *„Ah, matam, I wish I was fine gentleman for your sake, I do all de ting in de world to get leetel way into your heart. I make song, I make verse, I give you de serenade, I give many present to Mademoiselle; I no eat, I no sleep, I be lean, I be mad, I hang myself, I drawn myself. Ah, ma chère dame, que je vous aimerais!“*

Ihre Rathschläge ertheilt sie, wie sie sagt, gemäß den Sitten und Gebräuchen ihrer Landsleute; sie soll demnach zu einem Rendezvous nur gehen, wenn sie auch den Briefschreiber nicht kenne, und wenn sie hundert Liebhaber hätte, so solle sie sich bemühen, noch neue hundert dazu zu bekommen; um ihren Ruf solle sie nicht besorgt sein; denn wenn man ihn verloren habe, werde man wenigstens durch denselben nicht mehr beirrt; da Lady Fancyful noch immer zögert, auf den verabredeten Ort zu kommen, sagt die Französin: „*Must you go — must you eat, must you drink, must you sleep, must you live? De nature bid you do one, de nature bid you do t'oder.*“ (II 1.) Sie setzt die Natur über die Vernunft, „*because my nature make me merry, my reason make me mad*“.

Bei solchen Grundsätzen ist es kein Wunder, dass sie verderbend auf ihre Herrin einwirkt und ihr jeden moralischen Halt raubt.

Wie Vanbrugh in Miss Hoyden gegen die schlechte Erziehung anzukämpfen scheint, so scheint er hier gegen die Unsitte der französischen Gesellschafterinnen Stellung zu nehmen.

Constant und Heartfree gehören in ähnlicher Weise zusammen wie Lady Brute und Belinda. Wie letztere Eigenschaften gemeinsam haben, so auch diese beiden Freunde. Jeder von ihnen versteht den guten Ton im Verkehr mit Damen, beide zeigen sich als gebildete und tüchtige, aber auch ehrenhafte Männer. Der einzige Unterschied ist der, dass uns Constant schon von allem Anfang als in den Fesseln der Liebe befindlich dargestellt ist, während Heartfree erst im Laufe des Stückes der Liebe zugeführt wird.

Da Constants Charakter schon an mehreren Stellen erwähnt werden musste, so sei hier nur auf die innige Freundschaft hingewiesen, die ihn mit Heartfree verbindet, und auf die treue Liebe, die ihn an Lady Brute fesselt, eine Liebe, welche keine Schranken kennt und, die Heiligkeit der Ehe missachtend, in den Besitz des geliebten Gegenstandes zu gelangen sucht.

Als Bühnenfigur interessanter ist Heartfree, weil sich sein Charakter vor unseren Augen verändert. Er ist im

Anfange ein Feind der schmachtenden Liebe und ein sogenannter *„Plain-dealer“*; er macht sich über die Liebe seines Freundes lustig und sagt in der unverblümtesten Weise der Lady Fancyful unangenehme Wahrheiten, obwohl er für sie Neigung oder besser Interesse zeigt. Aber nicht allein über sie spottet er, sondern über alle Damen ohne Ausnahme. Die Ansichten, die er in dieser Hinsicht entwickelt, finden sich II 1; dort wird ausgeführt, dass er die Frauen nicht so betrachte, wie sie der Schneider, der Schuster, die Putzmacherin u. s. w. oder der Dichter, sondern so, wie sie die Natur gemacht hat, ja noch genauer, *„than I should have done our old grandmother Eve, had I seen her naked in the garden; for I consider her inside out“*. Und da sieht er im Herzen nur Stolz, Eitelkeit, Habsucht, Unklugheit und vor allen Dingen Bosheit. Was ihre Außenseite anbelange, so sehe er daran nur *„a thin tiffany covering, over just such stuff as you and I are made on“*; die Bewegungen der Frauen, ihre Mienen und Geberden, alles sei gekünstelt. „Stelle dir“, sagt er zu Constant, „deine Geliebte bei einer Krönungsfeierlichkeit vor, mit ihrem langen Schleppkleide, mit ihrem feierlichen Gange, *‚and suppose her strutting in the selfsame stately manner with nothing on but her stays, and her under scanty quilted petticoat!‘“*

Aber seine niedrige Denkungsart über die Damen ändert sich. In einem Monolog (IV 2) gesteht er, dass ihm Belinda im Kopfe herumgehe, dass er sich eines gewissen unruhigen Gefühles nicht erwehren könne, und im Gespräch mit Constant zeigt er deutlich, dass die Liebe bereits in sein Herz geschlichen ist und sein ganzes Denken füllt; während die beiden von Lady Brute sprechen, verwechselt er nämlich immer den Namen und führt beständig Belinda im Munde. Er will anfangs seine Umwandlung nicht bekennen; erst nach langem Zögern wagt er sich mit der Wahrheit heraus, indem er hinzufügt: *„Now laugh till thy soul's glutted with mirth.“*

Heartfree ist also ein anderer geworden; er ist nun ruhiger und wortkarg; seine Liebe übertrifft fast noch die Constants. Auf die Frage, wie sich diese Veränderung vollzogen habe, antwortet er selbst in treffender Weise: *„All revolutions run into extremes; the bigot makes the boldest*

atheist; and the coyest saint the most extravagant strumpet.“ Er heiratet zum Schlusse Belinda, welcher er versprechen muss, ein treuer Gatte zu sein; sonst widerfahre ihm dasselbe Schicksal wie Sir John.

Zum Schlusse sei noch Rasor erwähnt, der „valet de chambre“ des Sir John, der alle Gespräche belauscht und gegen Belohnung ausplaudert, der sich zu ganz niedrigen Zwecken hergibt, indem er seine Aussagen ganz nach Wunsch und Belohnung, ohne auf die Wahrheit irgendwie Rücksicht zu nehmen, richtet.

III. A Journey to London.

Aus rein praktischen Gründen wird gleich hier das letzte Stück Vanbrughs, das leider ein Fragment geblieben ist, behandelt; einerseits ist es angezeigt, die Originalstücke nebeneinander vorzuführen, andererseits bietet es einen bequemen Anknüpfungspunkt an das erste Stück „The Relapse“. Die Mängel, welche seinem ersten Stücke anhaften, liegen vor allem in den verfehlten sittlichen Grundsätzen, welche in demselben entwickelt werden, und darin, dass die zwei Handlungen nur ganz lose zusammenhängen. Beide Fehler werden hier zum Theil vermieden, zum Theil abgeschwächt. Die Lebensanschauung des Dichters hatte eine andere Richtung angenommen, und er war bei einer gesunden und vernünftigen Moral angelangt, welche sich in seinem letzten Werke wiederspiegelt. Ferner, obwohl wir auch hier zwei Handlungen vor uns haben, greifen dieselben doch mehr ineinander als in „The Relapse“, allerdings nicht, soweit das Fragment reicht; denn sie laufen bis zum vierten Acte (exclusive) parallel, aber von da an müssten sie, falls das Stück vollendet wäre, in innige Vereinigung miteinander getreten sein.

Bei der Analyse des Stückes empfiehlt es sich wieder, die beiden Handlungen getrennt voneinander durchzugehen, wobei sich abermals eine hauptsächlich unterhaltende und eine besonders moralisierende Handlung zeigen wird. Die

erstere kommt im ersten, dritten und zum Theil im vierten Acte zur Darstellung, die letztere im zweiten und wieder zum Theil im vierten.

Erste Handlung. Sir Francis Headpiece, ein Landedelmann und Eigenthümer einer verschuldeten Besitzung, lässt sich auf den Rath seines Freundes mit einem Kostenaufwande von 2000 £ in das Parlament wählen. Mit Weib und Kind und dem nöthigen Hausgesinde tritt er die Reise nach London an, nachdem der pfiffigste unter seinen Dienern, John Moody, vorausgeschickt worden ist, eine passende Wohnung zu bestellen. Nun geht aber der Familie vom ersten Augenblick der Reise an alles schief: Der Wagen, der mit Kisten und Schachteln vollgestopft ist, bricht unter der schweren Last zusammen und nur mit Mühe und einer Verspätung von einem ganzen Tage kommen sie in der Stadt an; die von John Moody aufgenommene Wohnung ist gerade nicht die geeignetste; denn die Vermieterin, Mrs. Motherly, ist eine schlechte Person, eine Art Gelegenheitsmacherin, welche gestattet, dass in ihrem Hause Colonel Courtly beliebig aus- und eingeht und ihre Nichte Martilla besucht.

Die Familie kommt in London an; in Mrs. Motherlys Haus erwartet sie Uncle Richard, der von ihrer Ankunft verständigt worden ist, und John Moody. Jener ist weder mit dem Vorhaben seines Neffen einverstanden, noch findet er an dem Benehmen von dessen Frau und Kindern Gefallen und verlässt die eben Angekommenen nach kurzem Aufenthalte, ohne seine Unzufriedenheit und seinen Ärger zu äußern.

Die Hauptsorge der Familie vom Lande wendet sich den mitgebrachten Sachen zu; doch müssen sie mit Schmerz erfahren, dass die Gänsepastete gestohlen wurde, und bald darauf kommt noch die Nachricht, dass ihr Wagen von einem schweren Fuhrwerk ganz und gar zermalmt ist.

So haben denn auch schon in der Stadt die Calamitäten begonnen, die nun Schlag auf Schlag auf die Familie hereinstürzen. Sir Francis wendet sich seinen parlamentarischen Verpflichtungen zu, macht aber gleich bei seinem ersten Erscheinen den großen Schnitzer, dass er bei der Abstimmung statt „Nein!“ „Ja!“ ruft; ferner klagt er, dass er

so spät von den Sitzungen nach Hause käme und sein Mahl nicht zur rechten Zeit einnehmen könnte.

Der größte Schaden und Verdruss sollte ihm von seiner Frau und den Kindern, die er in die Stadt mitgenommen hatte, erwachsen. Colonel Courtly, welcher von seiner Freundin Martilla von der Ankunft dieser Familie erfahren, lässt sich in dieselbe einführen; er beginnt alsbald Lady Headpiece den Hof zu machen und ihrem Töchterlein, Miss Betty, zu gefallen. Voll Freude über den Besuch eines so galanten und liebenswürdigen Herrn, ladet man ihn ein, mit ihnen ins Theater zu fahren. Doch wieder ereignet sich ein Unglück; der Wagen kippt um, und die theaterlustige Gesellschaft wälzt sich im Straßenkoth; es bleibt ihnen nichts übrig, als so rasch als möglich wieder nach Hause zu gehen. Wie sie von diesem Abenteuer zurückkommen, ist wieder Uncle Richard im Hause.

Durch diesen Unfall sind sie aber keineswegs gedemüthigt. Der Onkel und der Oberst werden zum Abendessen geladen, aber ersterer lehnt ab und entfernt sich.

Der Bekanntenkreis der Lady Headpiece wird durch die Bemühungen Mrs. Motherlys ein immer ausgedehnterer, wir finden sie im vierten Acte schon in der großen Spielgesellschaft der Lady Loverule. Eben verspielt daselbst Miss Betty 20 £, als ihr Vater eintritt; dieser beleidigt ihren Partner durch die Beschuldigung, dass er falsch spiele.

Hier bricht das Fragment plötzlich ab, und wir wissen nicht, welche weiteren Unglücksfälle über die Familie noch hereinbrechen, bis ihnen die Augen geöffnet werden und sie einsehen, dass sie ein solches Leben an den Bettelstab bringe.

Dass sich am Schluss Uncle Richard als Retter erwiesen hätte, darf man aber wohl mit Bestimmtheit annehmen; sonst hätte diese Figur im Stücke überhaupt keine Berechtigung. In welcher Weise dies geschehen sollte, ist allerdings aus dem Erhaltenen nicht zu entnehmen.

Zweite Handlung. Lord Loverule droht seiner leichtfertigen Gattin Lady Arabella, welche ganze Nächte in fremden Gesellschaften zubringt, sie aus dem Hause zu

weisen, falls sie nicht ein anderes Leben beginne. Sie lässt aber diese Drohung unbeachtet und kommt wieder erst früh morgens nach Hause, nachdem sie vorher ihr ganzes Geld verspielt hat. Dem Kaufmanne Shortyard, den sie zu sich bestellte, um ihm die Rechnung zu begleichen, lässt sie das Geld, das er soeben vom Zahlmeister erhalten hat, durch ihre Dienerin wieder aus der Hand winden und vertröstet ihn auf ein anderesmal; dieser aber, aufs äußerste erbittert, will sich durch das Gesetz Recht verschaffen. Lord Loverule, welcher Shortyard in solcher Aufregung hat fortgehen sehen, kommt zu ihr herein und erfährt nun nach und nach zu seinem Entsetzen, dass sie keinen Heller mehr habe, und auch ihre Schulden nicht beglichen sind. Sein Groll wächst aber noch, als er Captain Toupee, den ständigen Spielgesellschafter seiner Frau, eintreten sieht, und als beide, unbekümmert um ihren Gatten, zu plaudern und zu würfeln beginnen. Da verliert er seine Geduld und mit den Worten: „*Some course must be taken*“ verlässt er sie.

Damit bricht auch diese Handlung plötzlich ab. Wie sie sich weiter entwickelt hätte, kann man nicht bestimmt sagen, wohl dürfte aber die früher erwähnte von Cibber mitgetheilte Weiterführung eingetreten sein, dass nämlich Arabella von Lord Loverule aus dem Hause gejagt wird.

Ohne uns weiter in Vermuthungen über die mögliche Fortsetzung der beiden fragmentarischen Handlungen einzulassen, soll hier die thatsächliche Vollendung des Stückes durch Cibber in seinem „*The Provoked Husband*“ besprochen werden. Vorausgeschickt sei, dass unter so manchen Veränderungen auch die Namen der auftretenden Personen geändert sind, weshalb die Entsprechungen in Klammern zu finden sind. Ferner ist vorerst zu erwähnen, dass Cibber aus Sir Charles und Uncle Richard eine einzige Figur machte, nämlich Mr. Manly.

Die erste Handlung wurde in folgender Weise weitergeführt:

Sir Francis Wronghead *(Headpiece)* sieht bei einer Masken-Unterhaltung im Hause des Lord Townly *(Loverule)* aus einem Versteck, wie seine Kinder eine geheime Verheiratung abmachen: Miss Jenny *(Betty)* mit Count Basset *(Colonel Courtly)* und Squire Richard *(Humphry)* mit Myrtilla

(Martilla), welche im Einverständnis mit Mr. Manly *(Uncle Richard)* handelt, einen Geistlichen zu holen vorgibt, aber mit einem „Constable“ erscheint und Count Basset, der sich als Banknotenfälscher und Betrüger herausstellt, verhaften lässt. Als Sir Francis seine Familie auch noch von diesem Unglücke bedroht sieht, kann er sich nicht mehr zurückhalten. Er stürzt hervor und in seiner Aufwallung versetzt er seinem Sohne einen Schlag, dass dieser schreiend und klagend zu Boden fällt. Nun ist der neue Parlamentarier entschlossen, sich nicht länger mehr in der Stadt aufzuhalten, sondern so rasch als möglich wieder in seine Heimat und seine früheren Verhältnisse zurückzukehren. Lady Wronghead sträubt sich noch etwas dagegen, bis auch sie endlich, durch Mr. Manly veranlasst, der Abreise keinen Widerstand entgegenzusetzen für gut hält.

Die zweite Handlung endet bei Cibber damit, dass Lord Townly *(Loverule)* seine Frau, Lady Townly *(Arabella)*, in energischer Weise wegen ihrer Lebensweise zur Rede stellt und ihr seinen Entschluss mittheilt, nicht länger mehr bei ihr zu leben. Im Beisein seiner Schwester, Lady Grace *(Clarinda)*, und Mr. Manlys *(Sir Charles)* wiederholt er seinen Entschluss, er wolle sie zu ihrer Tante schicken und nur mit dem Nothwendigsten unterstützen. Die Zeugen dieser Scene nehmen sich der verstoßenen Frau an, und besonders Lady Grace, an die sie sich mit den flehentlichen Worten: „*Support me! Save me! Hide me from the world!*“ wendet, legt für sie Fürsprache ein. Aber lange Zeit bleibt Lord Townly ungerührt, bis endlich seine Frau die rechtfertigende Geschichte ihres Lebens erzählt, um Nachsicht in der Beurtheilung ihrer Fehler bittet und gesteht, dass sie ihre tollen Streiche einsehe und bereue; da fällt ihr Lord Loverule in die Arme und vergibt ihr unter Thränen: „*We mingle tears in our embraces.*“

So hat das Stück Cibbers einen rührseligen, weinerlichen Abschluss gefunden; ein Zeichen der um diese Zeit auftauchenden Sentimentalität auf der Bühne.

Charaktere.

Sir Francis Headpiece ist ein im Grunde ehrlicher und biederer Charakter, der das Herz auf dem rechten Fleck

trägt. Mit seinem Verstande jedoch ist es nicht weit her (daher der Name), ja er fehlt ihm (soweit wenigstens das Fragment reicht) ganz und gar; er kann nur essen, trinken und jagen, aber nicht einmal von der Wirtschaft im eigenen Hause versteht er etwas; denn sein Haus ist verschuldet, und er geräth immer tiefer in Schulden.

Trotzdem hat er ein eitles und verschwenderisches Mädchen geheiratet, ohne Geld, nur aus Liebe, und hat nun eine große Anzahl Kinder zu ernähren. Wie er vom Hauswesen nichts versteht, so mangelt ihm vollends jedes Verständnis für ihm ferner liegende Dinge, für das Leben und Treiben in einer großen Stadt und bei Hofe, für die Staatsverwaltung und Politik. Und doch geht er auf den Rath, Parlamentarier zu werden, ein; denn in seiner Beschränktheit findet er alles leicht ausführbar und sieht nirgends Schwierigkeiten, noch weniger Gefahren, die ihm drohen. Er freut sich darüber, dass seine Frau mit dem eleganten „Colonel“ verkehrt, er glaubt in naiver Weise den Versprechungen eines höheren Beamten, dass ihm eine sehr einträgliche Stelle zufallen werde, und hält die parlamentarische Thätigkeit für ungemein leicht und einfach, trotzdem er nicht einmal bei der Abstimmung das Richtige trifft.

Gleichwohl ist dieser Charakter von dem Dichter nicht mit dem beißenden Spott behandelt wie z. B. ein Lord Foppington oder Lady Fancyful, sondern mehr mit einem sanften, mitleidigen Lächeln, und aus dieser Behandlung darf man auch schließen, dass er am Schluss um ein gutes Stück vernünftiger in seine alte Heimat zurückkehrend dargestellt worden wäre.

Lady Headpiece hat alle Eigenschaften einer Londoner Lebedame im Keime an sich, wenn sie dieselben bis jetzt auch noch nicht bethätigen konnte; sie ist verschwenderisch und vergnügungssüchtig. Sie ist es, die ihren Gatten drängt, in die Stadt zu übersiedeln; John Moody sagt von ihr, dass sie keine Wohnung in der Stadt brauche, wenn sie nur hier sein könne: *„She'd lie in the inn where the horses stood as long as it was in London.“* (I 1.)

Nachdem nun ihr sehnlichster Wunsch erfüllt ist, vervollkommnet sie sich rasch zur echten *„woman of quality“*

unter den Anleitungen Mrs. Motherlys, welche ihr das Compliment macht: *„The quickness of your ladyship's parts will early recover your loss of a little time.“* Sie hat auch nicht unrecht; denn alsbald tritt sie in die Fußstapfen der Lady Loverule. Bei diesen Eigenschaften ist sie selbstverständlich keine gute Hausfrau und Gattin und keine gute Mutter; sie kümmert sich um ihren Mann ebenso wenig wie um ihre Kinder, höchstens wendet sie der Erziehung oder besser Verziehung ihrer Tochter einige Aufmerksamkeit zu.

Squire Richard, ein linkischer, ungebildeter und schwerfälliger Landjunker, ist das Ebenbild seines Vaters; er hat keine anderen Gedanken als die, was er essen und trinken werde. Auf der ganzen Reise in die Stadt hat er gegessen, und doch ist seine erste Frage bei der Ankunft, wo der Kuchen und die Pastete sind; während alle ins Theater fahren, bleibt er zuhause, aus Furcht, dass er zu spät zur Abendmahlzeit käme. Merkwürdigerweise findet er aber an dem lustigen Benehmen Martillas Gefallen und beginnt sich für sie zu interessieren; nachdem die verunglückte Gesellschaft von der geplanten Theaterfahrt zurückkommt, unter welcher sich auch Martilla befindet, bemitleidet er gerade sie und nur sie mit den Worten: *„Poor Martilla has scratch'd her little finger.“*

Miss Betty, ein lebhaftes, schlagfertiges, fast keckes Mädchen, könnte das Ebenbild ihrer Mutter genannt werden. Sie ist erbost über die Gefräßigkeit und Schwerfälligkeit ihres Bruders, und so oft sie beisammen sind, kommt es deswegen zu einem Streit, bei welchem die Mutter auf Seite der Tochter und der Vater auf Seite des Sohnes steht. Obwohl noch ein ganz junges Mädchen und auf dem Lande erzogen, ist sie mit den Liebesangelegenheiten aufs beste vertraut und legt einem Manne gegenüber nicht die geringste Schüchternheit an den Tag, ja sie verkehrt gleich bei dem ersten Zusammentreffen mit dem Oberst wie mit einem alten Bekannten und gibt treffende und schmeichelhafte Antworten. So lobt sie seine Bereitwilligkeit mit in das Theater zu fahren mit den prächtigen Worten: *„Lord, colonel, what a difference there is between your way and our country companions'! One of 'em would have said, What you*

are aw gooing to the playhouse then? Yes, says we, won't you come and lead us out? No, by good feggings, says he, ye ma' e'en ta' care o' yoursel's, y'are awd enough; and so he'd ha' gone to get drunk at the tavern against we came home to supper."

Zu der Familie der Headpieces gehören noch die Diener John Moody, George und Doll Tripe u. a. Von diesen sei nur ersterer besprochen; denn die anderen haben nur insoferne eine Bedeutung, als sie in ihrer derben Mundart etwas Vorgefallenes berichten; John Moody tritt aber auch individuell hervor. Er ist der erste im Hause der Headpieces, gleich nach dem Herrn; ihm obliegen daher die wichtigsten Geschäfte. Daraus erklärt sich sein großer Eigendünkel und die Wichtigthuerei, mit welcher er seine Aufträge vollführt; so fragt er jeden Menschen auf der Gasse, ob er ihm nicht sagen könne, wo eine passende Wohnung für einen Parlamentarier zu finden sei. Er bildet sich ein, ein schlauer und äußerst pfiffiger Bursche zu sein; er sagt z. B. zu Uncle Richard: „*You are a wise man, so am I*"; allerdings vernünftiger wie sein Herr ist er immerhin, z. B. wenn er seine Frau nicht mitgenommen hat, weil er fürchtet, dass sie hier verdorben werde; und wenn er einmal von sich sagt: „*Were my measter but hafe the mon than I am*", so liegt doch etwas Wahres darin.

Über Uncle Richard lässt sich nicht viel anführen, da er erst am Schluss jedenfalls eine solche Rolle gespielt hätte, aus der man auf seinen Charakter hätte schließen können. Nur soviel kann man hervorheben, dass er ein durch und durch ehrlicher und guter Mensch ist, dass er sich nur mit Recht über die Thorheiten seines Neffen ärgert, ihm aber in Wirklichkeit nicht zürnt.

Ebensowenig lässt sich aus dem Erhaltenen Colonel Courtly charakterisieren, der wahrscheinlich, wie Count Basset bei Cibber, ein Betrüger ist. Dasselbe gilt von Mrs. Motherly und Martilla; auch ihre Charaktere können nicht festgestellt werden.

Lord Loverule ist ein durch den zügellosen Lebenswandel seiner Frau gequälter Ehemann, der bestrebt ist, durch alle Mittel der Redekunst dieselbe auf andere Wege zu bringen. Da alles Reden fruchtlos ist, muss er sich zu

anderen Maßregeln entschließen; welche aber das sind, erfahren wir wieder aus dem Fragmente nicht.

Lady Arabella ist die unverbesserliche Gattin, die das ungebundenste Leben führt, das man sich denken kann; sie besucht nicht allein fremde Gesellschaften, in denen sie ganze Nächte bei Spiel und Wein zubringt, sondern hält sich sogar ihre eigenen im eigenen Hause, ohne nur im geringsten auf ihren Gatten und dessen Börse Rücksicht zu nehmen; sie spielt mit beliebig hohen Einsätzen, zu denen sie sich von ihm das Geld auf alle mögliche Weise zu verschaffen sucht.

Clarinda ist das Gegenstück zu Arabella. Sie ist sparsam, zurückgezogen, nur für ein ordnungsmäßiges Leben zuhause begeistert, mit einem Worte, das Muster eines braven Weibes.

Sir Charles ist die Lieblingsfigur des Dichters, in welcher er sich selbst gezeichnet hat. Wenn Clarinda das Muster eines braven Weibes ist, so haben wir in Sir Charles das Muster eines tüchtigen und ordentlichen Mannes, der gesunde und nüchterne Grundsätze hat, vor uns.

Worin liegt das Interesse an diesem Stücke?

1. In der meisterhaften Darstellungsgabe des Dichters, insoferne er uns diese Familie der Headpieces theils in Wirklichkeit, theils durch das Mittel der Erzählung mit erstaunenswerter Natürlichkeit und Anschaulichkeit vor Augen bringt;

2. in dem Inhalt der Gespräche und Dialoge der zweiten Handlung, welche von der Veränderung Vanbrughs, mit Rücksicht auf seine moralischen Anschauungen, Zeugnis ablegen.

Da über den zweiten Punkt bereits früher gehandelt wurde, brauchen wir an dieser Stelle nur auf den ersten etwas näher einzugehen.

Es ist ausgezeichnet, wie die Zuschauer auf das Erscheinen der Familie vom Lande vorbereitet werden. Zuerst erfährt man aus dem Munde des Onkels von dem Charakter seines Neffen und dessen Absichten; gleich darauf kommt sein Diener und meldet, dass John Moody bereits mit seinen schmutzigen Stiefeln Gasse auf Gasse ab laufe und

jedermann von der Ankunft seiner Herrschaft erzähle; er theilt ihm ferner die Erzählung Johns von der Ausrüstung und Abfahrt der Familie und von dem unterwegs zugestoßenen Unglück mit, und zwar mit denselben Worten, wie sie dieser gebraucht hatte. Die Erzählung ist prächtig; man sieht förmlich den über und über vollgestopften Wagen auf der Landstraße dahinrasseln und mit einemmale zusammenbrechen.

Nachdem man so von dieser Familie eine Vorstellung erhalten hat, tritt sie in der nächsten Scene leibhaftig vor unsere Augen, gerade so, wie man sie sich aus den Erzählungen vorgestellt hat; nacheinander kommen sie herein: Sir Francis Headpiece, Lady Headpiece, Squire Humphry, Miss Betty, Mrs. Handy und John Moody. Es herrscht Leben und Bewegung auf der Bühne; Lady Headpiece gibt noch im Eintreten Weisungen wegen Besorgung von Kisten und Schachteln.

Cibber, der sonst in keiner Scene Vanbrughs kaum einen Satz fehlen ließ, hat leider diesen Beginn nicht beibehalten, sondern eine Verschiebung der Scenen eintreten lassen; dort erfahren wir im ersten Acte von der Familie, und erst in der Mitte des zweiten Actes tritt sie auf. Außerdem geschieht dies keineswegs mit der Natürlichkeit wie bei Vanbrugh: Lady Wronghead kommt dort am Arme des Count Basset herein. Es ist wohl nicht nothwendig, auseinanderzusetzen, wie ungeschickt und abgeschmackt dies ist.

Kaum sind die gegenseitigen Begrüßungen — es ist nämlich Uncle Richard anwesend —, Reden und Gegenreden vorüber, kommt Doll Tripe in das Zimmer gestürzt und berichtet in drolliger Weise von dem Diebstahl der Gänsepastete; diese hat die Erzählung noch nicht beendet, als George und Tom mit blutigem Gesichte hereinkommen, da sie die Diebe abfangen wollten, dabei aber sehr schlecht davon kamen.

Nun tritt für einige Zeit Ruhe ein, nur Squire Humphry ist über den Verlust der guten Pastete untröstlich und will dafür Ersatz haben; John Moody bringt ihm zu essen und zu trinken. Es beginnt der Zank zwischen Miss Betty und ihm, dem Vielfraß; aber sie sind noch nicht zu Ende, als George neuerdings kommt und von der Zertrümmerung

des Wagens berichtet. Hier haben wir wieder ein prächtiges Bild, wie der Fuhrmann, der absichtlich an den Wagen angefahren ist, sich um den Unfall gar nicht kümmert, sondern ruhig seines Weges fährt, trotzdem er von Roger in der höchsten Aufregung zur Rede gestellt wird. „*Are not you ashamed, says Roger to the carter, to do such an unkind thing to strangers? No, says he, you bumpkin . . . I heard him say he had nothing more to do with us to-night, and so he'd go home and smoke a pipe.*“

Diese eingestreuten Erzählungen rufen im Leser durch ihre lebendige und anschauliche Sprache das Interesse für das kurze Fragment in hohem Grade wach.

Auch der dritte Act bietet dergleichen. So, wenn Sir Francis von seiner Bewerbung um die Stelle bei Hofe oder von seiner Abstimmung im Parlamente erzählt. Nicht minder unterhaltend ist die Darstellung der Rückkehr der Familie von der verunglückten Theaterfahrt.

So hat uns Vanbrugh in diesem Stücke wunderschöne Beweise seines echten Humors gegeben, und wir müssen daher umso mehr beklagen, dass er dieses Stück nicht vollenden konnte.

B. Übersetzungen und Bearbeitungen.

Bei allen seinen Übertragungen ist es Vanbrugh darum zu thun, die Stücke soviel als möglich dem Geschmacke seines Publicums anzupassen, manchmal an der Fabel des Stückes, manchmal an einzelnen Scenen zu ändern. Dabei lässt er sich immer von dem Bestreben nach Natürlichkeit leiten. Demnach werden die Stücke hier insoferne einer Betrachtung unterzogen, als sie Veränderungen vom Original aufweisen; es wird dabei zu zeigen versucht, inwiefern unser Dichter im gegebenen Falle eine Verbesserung oder eine Verschlechterung vorgenommen hat.

a. Übersetzung und Bearbeitung eines Boursault'schen Stückes.

Boursault (1638—1701) ist ein Lustspieldichter, dessen Bedeutung keineswegs in dem künstlerischen Werte seiner Werke, sondern in der Absicht liegt, die er mit denselben

verfolgt. Als ein Mann von ehrenwertem Charakter, n
erhabenen und edlen Grundsätzen, strebte er darnach, c
Sitten seiner Zeit zu verbessern, und, um diesen Zwe
zu erreichen, griff er zu einer besonderen Art von Stücke
die es ihm gestatteten, viele Stände auf die Bühne
bringen und von einer bestimmten Person belehren
lassen; die meist spärliche Handlung ist nicht die Hauy
sache, sondern nur der Held derselben, welcher ei
„machine à moraliser“ abgeben muss, wie Lemaître in sein
1882 erschienenen Schrift: „La Comédie après Molière et
Théâtre de Dancourt. Paris. Librairie Hachette Cie“ sag
einen Lehrmeister, vor den die mit Fehlern und Mänge
Behafteten hintreten, um dann gereinigt fortzugehen.

Diese Art der Composition wurde mit Recht sch
zur Zeit der Aufführung angegriffen, und Boursault ve
theidigt sich selbst in der Vorrede zu *„Ésope à la Cour
Ésope à la Ville“* [1]), indem er sagt, es sei viel schwierig
und schätzenswerter, Personen, die nicht wirklich zu
Stücke gehören, auf die Bühne zu bringen, als nur di
jenigen, welche in die Handlung eingreifen, auch rech
fertigt er solche Scenen mit dem Hinweis auf den u
geheuren Erfolg, den sie gefunden hätten; nur dürfe ma
fügt er hinzu, nicht denselben Maßstab anlegen, wie
andere Lustspiele, es seien solche eine Gattung für sich

Doch diese Rechtfertigung dürfen wir nicht gelt
lassen. Ein derartiges Stück, in welchem eine Scene na
der anderen, ohne inneren Zusammenhang, eingeschal
wird, nennen wir es *„Pièce à tiroir“* oder wie immer, w
uns niemals als Ganzes gefallen; denn die Aufmerksamk
wird durch die vielen abwechselnden Bilder zersplitt
der Geist ermüdet, und das Interesse erschlafft allmähli
mögen die Scenen an und für sich noch so schön u
unterhaltend sein, auf die Dauer wird die zusammenhan
lose Abwechslung unerträglich. Dazu kommt, dass tr
dieser sich stets ändernden Scenen noch eine fortlaufe
Haupthandlung festgehalten werden soll, eine zieml
starke Zumuthung an die Aufmerksamkeit der Zuhörer.

---

[1]) Ausgabe: *„Ésope etc. Deux Comédies de Mons. Boursault. Seco
Édition. A Paris. Chez Geoffroi Lesch 1723.“*

„*Ésope à la ville*“, die Vorlage für Vanbrughs „*Aesop*“, ist also ein solches Stück, und schon aus diesem Grunde nicht viel davon zu erwarten; aber, wenn man noch erfährt, dass die Handlung geradezu widerlich und die eingeflochtenen Scenen nichts als Moralpredigten enthalten, die immer derselbe garstige, bucklige Aesop in Form von Fabeln vorbringt, so muss man gestehen, dass es als Bühnenstück ein Unding ist.

Es ist geradezu erstaunlich, wie Vanbrugh sich dieses Stück zur Übersetzung wählen konnte; jedenfalls war daran die große Beliebtheit desselben schuld, deren es sich in Frankreich erfreute; es wurde im Jahre 1690 in Paris 43mal hintereinander gegeben.[1])

Die Handlung des französischen Stückes ist folgende: Ein junges, hübsches Mädchen, Euphrosine, hat einem ebenfalls jungen und schönen Jüngling, Agenor, ihr Herz geschenkt. Ihr Vater, Learque, Statthalter von „Sisique“, zwingt sie, dem alten und hässlichen Esope die Hand zu reichen, aus keinem anderen Grunde als dem, weil dieser ein Günstling am Hofe des Herrschers Crösus ist, und er als Schwiegervater auf eine Beförderung hofft. Alle Einwendungen seiner Tochter, ihrer Dienerin und ihres Geliebten sind vergebens.

Esope selbst ist scheinbar mit der Heirat einverstanden, ja er macht Euphrosine den Hof, bei welcher Gelegenheit er den Charakter ihres Geliebten, Agenor, aufs äußerste herabsetzt, und erklärt ihr auch seine Liebe. Bis zu dem Augenblicke, wo der Priester diesen ungleichen Bund segnen soll, ist der Zuschauer immer der Meinung, dass Esope ernste Absichten auf das Mädchen habe; aber plötzlich lässt er die Hand Euphrosinens los und legt sie in die Agenors, so dass am Schlusse, wider Erwarten, das junge Paar zusammenkommt. Jetzt sehen wir erst, dass Esope die Liebe der beiden nur auf die Probe stellen und, sobald er ihre gegenseitige Zuneigung erkannt, diese List ausführen wollte. Der in Unruhe versetzte Vater wird durch eine Fabel beruhigt, und so endet diese unsinnige und ekelhafte Handlung in Frieden.

---

[1]) Vgl. *La Grande Encycl. 7.: Boursault.*

Es ist klar, dass sich an einer solchen Handlung, wenn sie von dem Bearbeiter beibehalten wird, wohl wenig verbessern lässt; gleichwohl hat Vanbrugh einige der ärgsten Widerlichkeiten beseitigt.

Das Abstoßende an der Handlung liegt darin, dass die arme Euphrosine die ganze Zeit hindurch gequält und gemartert wird, sowohl von den Befehlen ihres strengen Vaters, als auch von den Bewerbungen des ihr verhassten Esope. Wir haben Mitleid mit dem weichen und immer zum Weinen geneigten Gemüthe des Mädchens und fürchten für sie während des ganzen Stückes. Doris, ihre treue alte Dienerin, möchte sie durchaus aus ihrer peinlichen Lage befreien und räth ihr, Esope zu bitten, er möge die Heirat auf einige Tage aufschieben; vor ihm stehend, bringt sie aber nichts anderes hervor, als: „Ich liebe Sie nicht.“ Auch Agenor spricht mehr als er für ihre Befreiung thut, kurz, wir sehen eine schwache Partei gegen eine Übermacht ankämpfen und fühlen uns dabei höchst unbehaglich. Der unerwartete Schluss ist auf das hin keine Erleichterung mehr, weil wir das arme Geschöpf zu lange leiden sahen; wir können die Grausamkeit Esopes nicht mehr vergessen und verzeihen, wenn sie auch die besten Absichten verfolgte.

Vanbrugh hat diesen Übelstand bedeutend gemildert.

Er hat vor allem an Stelle des erdrückenden Ernstes des französischen Stückes die Handlung von einer etwas heiteren Seite aufgefasst. Zunächst lässt er dem Zuschauer schon von allem Anfang an erkennen, dass Aesop die Heirat nicht wirklich eingehen wird und, sollte dies der Zuschauer nicht fühlen, so empfindet er wenigstens nicht diese Angst um das Mädchen, welches bei Vanbrugh Euphronia heißt, wie bei Boursault; denn sie wird einerseits nicht als eine so ganz und gar schwache Natur hingestellt, die sich gar nicht zu helfen weiß, andererseits hat sie zwei tüchtige Stützen an ihrer Seite, Doris und Oronces (Agenor), welche beide hier weit energischer auftreten als dort. Wir haben demnach eine starke Partei gegen eine gleich starke.

Es folgt aber auch hier für einige Zeit eine Niederlage; Oronces wird von Learchus (Learque) wegen seines barschen Auftretens in einen Kerker abgeführt, und es sind

damit für einen Augenblick alle Hoffnungen auf einen guten Ausgang vorbei. Die Hochzeitsfeier ist angesagt, die Musikanten kommen, und alles ist gerüstet; die Braut erscheint nun in Schwarz, hierauf Aesop in auffallend schreiendem, närrischem Costüm, gefolgt von einer Schar Pagen, ebenso gekleidet wie er. Die Furcht ist schon durch die seltsame Art der Bekleidung wieder für den Zuschauer beseitigt; denn er sieht deutlich, dass hier ein Scherz getrieben wird. Gleich darauf kommt Oronces aus dem Gefängnis, und es vollzieht sich der Bräutigamswechsel als etwas schon vorher Vermuthetes.

In dem französischen Stück findet man aber noch neben der peinlichen Handlung eine Unnatürlichkeit am Schluss. Der Vater wird plötzlich dadurch, dass Esope die Fabel „*L'homme et les deux femmes*“ erzählt, ein ganz anderer Mensch; mit einem Schlage erklärt er, dass er mit Vergnügen Agenor als Schwiegersohn annehme. Abgesehen davon, dass diese unsinnige Fabel auf keinen Menschen einen Eindruck machen wird — es handelt sich um einen Mann, im Alter von 45 Jahren, der zwei Frauen heiratet; die eine ist 60, die andere 24 Jahre alt, die eine möchte daher ihren Mann alt, die andere jung haben, und so reißt ihm jeden Morgen diese unter Liebkosungen die weißen und jene die schwarzen Haare aus, bis *Enfin chauve et pelé, sa présence importune Le rendit partout odieux*“ —, ist sie bei den Haaren herbeigezogen und passt gar nicht zur Situation.

Vanbrugh hat natürlich etwas so Abgeschmacktes nicht nachgeahmt. Er lässt Learchus seinen Charakter nicht ändern, zum mindesten lässt er diese Frage unberührt. Dafür tritt aber das ein, was man sich erwartet, dass Aesop dem Vater droht, bei dem Herrscher seine Absetzung zu beantragen und ihm nur verzeiht, wenn seine Tochter ihm vergibt und für ihn Fürsprache einlegt. Dies geschieht, und nun ist alles in glücklicher Weise beendet.

In Vanbrughs Stück beginnt sodann ein Maskenspiel mit Musik und Tanz: Ein junges Mädchen wird zuerst von einem alten Manne dann von einem Jüngling umworben. In Wechselreden wird ausgeführt, wie nur letzterer im Stande sei, das Feuer eines Mädchens anzufachen,

ebenso wie nur Stahl dem Kieselsteine Funken entlocken könne.

Zum Schlusse fügt Aesop noch Ermahnungen und Belehrungen an das junge Brautpaar an: „*When one is o*… *of his humour, let the other be dumb. Let your diversions b*… *such as both may have a share in 'em. Never let familiarit*… *exclude respect. Be clean in your cloathes, but nicely so in you*… *persons. Eat at one table, lie in one room, but sleep in tw*… *beds.*“

Letzteres begründet er durch eine Fabel von dem Sperling und dessen Weibchen, welche nach der Begattung sich nicht mehr trennen konnten und einander überdrüssig wurden. Diese Fabel wäre wohl auch besser weggeblieben.

Charaktere.

Vanbrughs Aesop ist nicht in allem der Boursaults; wenn er z. B. in der Scene, in welcher ihm Oronces die glühendste Liebe zu Euphronia gesteht und betheuert, er bewundere nicht nur ihre körperlichen Vorzüge, sondern noch mehr ihre seelischen, wenn da Aesop antwortet: „*I would fain see a young fellow in love with a soul of three-score . . .*“. und fortfährt: „*How grossly do the inclinations of the flesh impose upon the simplicity of the spirit! Had this young fellow but studied anatomy, he'd have found the source of his passion lay far from his mistress's soul. Alas! alas! had women no more charms in their bodies than what they have in their minds, we should see more wise men in the world, much fewer lovers and poets*“ (IV 2), so sind das echt Vanbrughische, mit nacktester Realistik vorgebrachte Worte.

Learchus ist nicht, wie Learque, der schablonenhafte, hartherzige Vater, sondern hier in erster Linie ein Egoist mit Überlegung und nach selbst gebildeten Grundsätzen, die er auch im Stücke entwickelt (V 1). Sein oberster Grundsatz ist: „*To please ourselves.*“ Was andere angeht, kümmert ihn nicht. Als Oronces der beste Bräutigam für seine Tochter war, versprach er sie ihm, jetzt, wo Aesop ein besserer ist, will er sie diesem geben.

Euphronia. Auch sie verfügt über eine philosophische Anschauung, die sie Aesop gegenüber ins Feld führt: Sie

spricht über den Wert des Vermögens, und sagt unter anderem: *„I found their value was not in themselves, But in their power to grant what we could ask . . .“* (III 2).

Doris ist viel individueller gezeichnet als bei Boursault. Sie wendet alle Mittel der Beredsamkeit an, um ihren Liebling, Euphronia, aus den Händen Aesops zu befreien, und da zeigt sich, wie Vanbrugh die Sprache beherrscht, wie er die schärfsten Worte und Ausdrücke findet. Sie wird viel durchtriebener und schlauer hingestellt als dort; so kennt sie die Männerwelt durch und durch und sagt von ihnen: *„Now they are stocks and stones, then they are fire and quicksilver; first whining and crying, then swearing and damning; this moment they are in love, and next moment out of love.“* Sehr hübsch ist jene Stelle, wo Euphronia nicht sogleich auf den Rath der Dienerin eingeht, mit ihrem Geliebten das Weite zu suchen, weil sie ihr Vermögen dadurch verlöre; da sagt sie, dies sei keine wahre Liebe, wenn man ein Federbett und alle Bequemlichkeit verlange, *„give me a woman that runs away with a man when his whole estate is packed up in his snapsack, that tucks up her coat to her knees; and through thick and through thin, from quarters to camp, trudges heartily on, with a child at her back, another in her arms, and a brace in her belly“* (V 1).

Über Oronces lässt sich nichts speciell Vanbrughisches anführen.

Wenden wir uns nun von der Haupthandlung weg jenen Scenen zu, in denen Aesop als Lehrmeister und Berather auftritt, der seine Belehrungen meist in die Form von Fabeln kleidet!

Zunächst ist hervorzuheben, dass auch die bereits behandelten Hauptpersonen des Stückes von einer solchen Belehrung nicht ausgeschlossen sind. Learque muss die Fabel *„La belette et le renard“* [1]) anhören, weil er Aesop zu viel Ehrfurcht und Demuth entgegenbringt; Euphrosine bekommt die Fabel *„L'alouette et le papillon“* zu hören, damit sie nicht eine unüberlegte Heirat eingehe, und Agenor

---

1) Fast alle Fabeln dieses Stückes sind Nachahmungen der meist gleichnamigen La Fontaine'schen.

die Fabel *„Le cuisinier et le cygne“*, zu dem Zwecke, dass er Esope gegenüber einen freundlicheren Ton anschlage.

Vanbrugh hat dies beibehalten, nur hat er die Fabeln — und dies gilt von allen — wahrhaft künstlerisch nachgedichtet. Der Grundgedanke bleibt dabei derselbe, während die Namen der Thiere meist geändert sind. So erscheint in der ersten statt eines Wiesels eine Ziege, in der zweiten statt einer Lerche und eines Schmetterlings ein Pfau und ein Fasan. Außerdem findet sich in jeder Fabel eine Anspielung auf das menschliche Leben mit directen Worten ausgedrückt; z. B.:

> *„A peacock once of splendid show,*
> *Gay, gaudy, foppish, vain — a beau“*, oder
>
> *„No pampered priest e'er studied more*
> *To make a virtuous nun a whore*
> *Than he (the cuckoo) to get her for his wife.“*

Die nicht zur Handlung gehörigen, eingeschachtelten Scenen sind in folgender Weise durch die einzelnen Acte vertheilt:

Erster Act: Es tritt Hortense auf, eine typische Figur des damaligen Lustspiels, eine „Précieuse“, die sich in den geziertesten Wendungen ausdrückt und immer nur in den höchsten Regionen zuhause ist.

Die Fabel, *„Le rossignol“*, von der Nachtigall, welche ihre Stimme der des Hänflings gleichzumachen sucht, bis sie gar nicht mehr singen kann, soll sie von ihrer Überspanntheit heilen.

Vanbrugh konnte hier in seiner Hortensia, wie sie bei ihm heißt, eine Figur auf die Bühne bringen, wie wir sie schon in Lady Fancyful kennen gelernt haben, und es unterliegt keinem Zweifel, dass sie ihm auch viel besser gelungen ist.

Zweiter Act: Bei Boursault sehen wir zwei Greise auftreten, die sich über ihren Statthalter und die drückenden Steuern beklagen, worauf ihnen Esope die Fabel *„Les membres et l'estomac“* erzählt; vollständig befriedigt, verlassen sie ihn.

Vanbrugh hat nicht zwei Greise ohne Namen und Individualität auf die Bühne gebracht, sondern zwei

Geschäftsleute vom Lande, *Humphrey* und *Hobson,* ein paar prächtige Figuren.

Humphrey, der verständigere, soll den Sprecher machen; doch weiß er nicht, wie er beginnen soll, und wendet sich daher immer zu seinem Nachbar um Rath. Hobson ist der derbere, der immer mit seinen trivialen Vergleichen zur Hand ist, mit deren Hilfe er seine Schlüsse zieht. So sieht er ein, dass der neue Statthalter nicht besser wäre als der alte; denn „*it costs me more money to fat my hog than to keep him fat when he was so*". Sehr bezeichnend für ihn sind die Worte: „*I 'se afraid he that goes to a courtier in hope to get fairly rid of 'em, may be said (in our country dialect) to take the wrong sow by the ear.*"

Nachdem diese abgetreten sind, tritt ein ungebildeter Landmann auf, der sich gerne, da er Geld genug hätte, eine Stelle bei Hofe kaufen möchte. Esope hält ihn davon ab durch die Fabel „*Les deux rats*".

Auch Vanbrugh hat diese Scene. Boursault nennt diesen Landmann *Pierrot,* Vanbrugh nennt ihn *Roger.* Dieser Roger ist eine äußerst drollige Figur; beim geringsten Anlasse bricht er in ein heftiges Lachen aus, dann singt er und schildert sein Leben auf dem Lande in humorvoller Weise, wie sie alle miteinander in Glück und Frieden leben; während ihm Aesop dieselbe Fabel erzählt, was hier in der köstlichsten Weise geschieht, unterbricht er ihn immer, bald mit einem „*very well*", bald stellt er sich das Gehörte so lebhaft vor, dass er z. B. nach den Worten: „*To boot and saddle again they sound*" ein „*Tara! Tan tan ta ra*" erschallen lässt, und am Schlusse fügt er ein aufrichtiges „*Amen! I pray the Lord*" an. Er ist bekehrt, und nun gesteht er, seine Frau sei eigentlich schuld, dass er wegen dieser Angelegenheit zu fragen gekommen.

In diesem Roger hat Vanbrugh einen überaus glücklichen Menschen gezeichnet, der von keinerlei Sorgen weiß, der das Leben genießt, ohne sich und die Welt um ihn zu kennen. Vanbrugh legt Aesop folgende darauf bezügliche Worte in den Mund:

„*Thy happiness and ignorance provoke me.*
How noble were the thing call'd knowledge
Did it but lead us to a bliss like thine!

But there's a secret curse in wisdom's train,
Which on its pleasures stamps perpetual pain
And makes the wise men looser by his gain."

Dritter Act: Boursault hat drei Scenen eingeschoben: die Scene mit dem Genealogisten Doucet, mit Aminte, der leichtfertigen Mutter, und eine Kinderscene. Letztere hat Vanbrugh mit vollem Rechte weggelassen; denn sie ist ein Unding: Agaton, ein hübscher Knabe, und Cléonice, ein hässliches Mädchen, streiten miteinander; Esope kommt dazu und belehrt sie, dem einen sagt er, er solle auf seine Tugend achten, weil er so schön sei, der anderen, dass sie nach der Schönheit der Seele streben solle, die ihr alle körperlichen Mängel ersetzen könne. Eine solche Scene entspricht nicht unserem heutigen Geschmack und hat schon damals Vanbrugh auch nicht gefallen.

Die beiden anderen Scenen hat er beibehalten.

Bei Boursault erzählt Esope dem Schmeichler „Doucet" die Fabel „*Le corbeau et le renard*"; sie hat aber nicht den gewünschten Erfolg, und er muss ihn ersuchen, sich zu entfernen.

Vanbrugh hat diese Scene viel interessanter gemacht. Bei ihm weiß Aesop für den Schmeichler, der hier Quaint heißt, keine Fabel, sondern er entwickelt ihm die Verhältnisse, welche eintreten würden, wenn es keine Schmeichler gäbe: „Die Vornehmen würden sich des Prunkes und der Behaglichkeit schämen, ihren Geist mit Wissenschaft und ihr Herz mit Ehre, Wahrheit und Freundschaft erfüllen . . . *tremble at nothing but the frowns of heaven, And be no more ashamed of him that made 'em.*" Ein weiterer Unterschied ist der, dass der unverbesserliche Quaint nicht ersucht wird fortzugehen, sondern bevor ihn Aesop entlässt, von einem Diener eine Tracht Prügel erhält.

Über die Scene mit Aminte ist nicht viel zu sagen. Eine ausschweifende Mutter beklagt sich über die Liederlichkeit ihrer Tochter. Die Fabel „*L'écrevisse et sa fille*" soll ihr die Augen öffnen.

Vierter Act: Wir treffen bei Boursault „*Albione, veuve d'un conseiller*", und „*M. Furet, huissier*" vor Esope.

Beide finden in unserem Stücke eine Entsprechung, doch kommt noch eine neue Figur hinzu, die des *Sir*

Polydorus Hogstye. Albione ist eine Gestalt, die sich im französischen Theater nach Molière häufig findet, eine Witwe, die durch ihren übermäßigen Aufwand ihren Gemahl ins Grab gebracht hat. Diese will für ihre heiratsfähigen Töchter eine Ausstattung erbitten. Esope erzählt ihr die Fabel *„La grenouille et le bœuf“* und verweigert ihr die Bitte, weil die Unterstützung nur für Töchter aus ehrenhaften Familien bestimmt sei, welche ohne eigenes Verschulden verarmt seien. Auf das hin verlässt sie ihn mit den Worten, dass sie diesen dummen Menschen vergessen wolle.

Die Figur, welche auch auf dem englischen Theater zuhause ist, hat Vanbrugh um vieles verbessert. In dem bloßen Namen *Mrs. Forgewill* liegt schon, dass sie keinen Willen über dem ihrigen duldet, sich nur nach ihrem eigenen Kopfe richtet; so hatte sie den Haushalt ihres Mannes ganz verändert, ihre Wohnung und Kleidung musste von aller Welt bewundert werden. Sie bittet um Heiratsausstattungen für ihre Töchter, ihre Bitte darauf gründend, dass sie verhindern müsse, dass ihre armen Mädchen die Auszehrung bekämen, wie sie die Hälfte dieser jungen Geschöpfe in der Stadt hätten. Aesop gibt darauf eine wahrhaft treffliche Antwort, indem er sagt: *„Go your ways home, woman: and as your husband maintained you by his pen, maintain yourself by your needle; put your great girls to service, employment will keep 'em honest; much work and plain diet will cure the green sickness as well as a husband.“*

Trotz aller Worte ist aber ihr Wille unbeugsam, sie beschimpft Aesop mit den stärksten Ausdrücken, ja sie geht sogar so weit, dass sie auf ihn zueilt und ihn mit Schlägen bedroht, so dass er um Hilfe rufen muss.

Gleich darauf folgt die nur bei Vanbrugh vorkommende Scene.

Sir Polydorus Hogstye, ein Landedelmann, als Jäger gekleidet, kommt betrunken, gefolgt von vielen Treibern, Leibburschen und anderen, auf die Bühne. Lärmend und polternd tritt er auf, immer noch wie auf der Jagd schreiend und rufend, stellt sich als Gentleman von 3000 £ jährlich vor, lässt seinen Leibburschen sagen, wie viele Pferde, und seinen Verwalter, was für einen Landbesitz er habe.

Sein Anliegen besteht darin, weniger Steuern zahlen zu dürfen; immer kommt er in seiner Betrunkenheit auf die Worte zurück: *„I don't like these taxes."* Auf die Auseinandersetzungen Aesops geht er nicht ein; er spricht nur immer von s e i n e n Verhältnissen, so sagt er z. B. von der Erziehung seiner Kinder: *„I breed my eldest son — a fool, my youngest breed themselves, and my daughters have no breeding at all."*

Zum Schlusse bewilligt Aesop scheinbar seine Bitte und verfasst eine Bittschrift; dieselbe ist aber so aufgesetzt, dass sie gerade das Gegentheil bewirken muss von dem, was sie erreichen soll, ohne dass davon Sir Polydorus eine Ahnung hat.

Die Scene mit M. Furet entspricht jener mit Mr. und Mrs. Fruitful. Der Gedanke ist überall derselbe, dass nämlich Aesop gebeten wird, ein Ehepaar zu unterstützen, weil sie so und soviele Kinder haben, die im Dienste des Vaterlandes stehen; es stellt sich heraus, dass sie Stellen einnehmen, in denen sie weder dem Volke noch dem Könige nützen.

Die Ausführung ist eine verschiedene. Dort tritt der Ehemann allein auf, um seine Bitte vorzubringen, und es wird ihm die Fabel *„Les colombes et le vautour"*, die ihn freilich nicht befriedigt, noch vernünftiger macht, erzählt. Hier treten Mann und Frau auf; letztere ist die Hauptsprecherin, während der Mann sich ducken muss. Sie sagt selbst von ihm: *„My husband 's an inkeeper, Sir; he bears the name, but I govern the house."* Eine zweite Änderung ist die, dass Aesop keine Fabel vorbringt, sondern sich zornig entfernt mit den Worten: *„I never was so angry in my life."* Sehr hübsch sind dann, nachdem Aesop fort ist, die gegenseitigen Beschuldigungen der beiden Bittsteller.

Der f ü n f t e A c t ist von Vanbrugh ganz der Haupthandlung gewidmet, während Boursault auch in diesem Acte zwei neue Bilder vor unsere Augen bringt: „Pierrot et Colinette" und „Deux Comédiens".

Vanbrugh hat zu diesem Stücke noch einen zweiten Theil hinzugefügt, in welchem er noch drei einzelne Scenen vorführt.

Die erste entspricht der eben erwähnten in Boursaults Stück, wo zwei Schauspieler mit Esope über Theaterverhältnisse, über Schauspieler und Bühnendichter sprechen; sie sagen z. B., dass hie und da ein Stück unter großartigem Lärm angekündigt werde, am Schlusse aber ein ganz unscheinbares Machwerk zum Vorschein komme, ähnlich wie in der Fabel „*La montagne qui accouche*“.

Vanbrugh hat dieser Scene nichts anderes entnommen, als den Gedanken, Schauspieler auf die Bühne zu bringen; denn hier handelt es sich um eine ganz bestimmte Angelegenheit, die früher schon erwähnt werden musste, um die Trennung und spätere Wiedervereinigung einer Theatergesellschaft. Diese Trennung wird als ein Schiffbruch hingestellt, bei welchem sich nur die Officiere und der beste Theil der Mannschaft gerettet hätten; trotzdem das Takelwerk des kleinen Bootes, dass sie besteigen mussten, schlecht, und die Geldvorräthe gering waren, hätten sie doch die Fahrt fortgesetzt, dabei aber nie Glück gehabt. Auf dem Wrack seien nur der Capitän und einige der jüngeren Mannschaft zurückgeblieben; ersterer habe diesen versprochen, sie zu befördern, wenn sie die Schäden des Schiffes ausbessern könnten, und sodann die Fahrt wieder aufgenommen.

Die Schauspieler kommen ferner auf die Behandlung zu sprechen, die sie vor der Trennung unter dem Commando des Capitäns erleiden mussten; dabei bringen sie aber nur ganz unbedeutende Dinge vor. Aesop erzählt ihnen, um sie wieder versöhnlich zu stimmen, eine Fabel von der Meute eines Jägers, welche, unter einem strengen Regimente fest im Zaume gehalten, die schönste Ordnung hielt, während sie, als sie einen milderen Herrn bekam, denselben verließ, verlockt durch die leichte Regierung; nun sei es aber den Hunden viel schlechter ergangen als früher, ihre Beute sei zu gering gewesen, und sie seien oft in Streit miteinander gerathen, bis sie endlich eingesehen hätten, dass Sclaverei mit Behaglichkeit und Überfluss besser sei, als Arbeit und Fasten in der Freiheit. Diese Erzählung wirkt auf die Schauspieler, und schließlich sind alle bereit, sich wieder mit der anderen Gesellschaft zu vereinigen.

Die beiden anderen Scenen sind ganz frei erfunde:
In der einen tritt ein Landedelmann auf, der in sein
Heimat die Stelle eines Senators einnimmt, in der andere
ein Stutzer nach der Art des Lord Foppington, ein „beau

Der Landedelmann ist ein ehrenhafter Charakter, de
den berechtigten Klagen seiner Landsleute ein Ende mache
will; er findet, dass die Staats- und Regierungsgeschäft
schlecht geführt werden, dass sehr viele Schiffe und weni
Handel, sehr viele Soldaten und wenig Kampf, sehr viel
„Gazettes" und wenig gute Nachrichten, eine große Meng
Geistlicher und nicht eine Unze Religion im Lande se
und er meint, dass, wenn er die höchste Stelle im Staat
einnähme, und einige seiner Verwandten, die er mit Name
nennt, diesen und jenen Posten innehätten, es um das Lan
viel besser stünde. Aesop zeigt ihm, dass er Unmögliche
verlangt, indem er scheinbar auf seine Vorschläge eingeh
ihn aber für den Fall, als er Staatssecretär würde, ersucht
seinen Amtsvorgänger dann zum Verwalter seines Land
gutes zu machen. Damit ist der Senator besiegt; ebens
wenig wie der Staatssecretär Landbau treiben kann, ebens
wenig kann er, der Landmann, Staatsgeschäfte leiten.

Hier hat Vanbrugh sehr hübsche Äußerungen übe
das Schicksal großer Politiker und Staatsmänner niede
geschrieben, welche an dieser Stelle verzeichnet zu werde
verdienten; da sie jedoch zu viel Raum wegnehmen würder
so sei nur darauf verwiesen *(Leigh Hunt 391)*.

Der Senator begnügt sich, durch die Belehrunge
Aesops weiser geworden, seine reformatorischen Gedanke
zuerst in seiner eigenen Familie in Anwendung zu bringen
in der es, wie er sagt, auch genug zu verbessern gibt.

Die nächste Scene ist, was Humor und Witz anbelang
eine der gelungensten des ganzen Stückes, handelt es sic
ja doch wieder um Vanbrughs Lieblingsfigur.

Wir erfahren aus dem äußerst lebhaften und prächti
durchgeführten Dialog des Stutzers mit Aesop den ganze
Lebenswandel des ersteren, und hören dann von seine
Absicht zu heiraten.

Aesop erzählt ihm von einem Affen, welcher zuer
zu einer Katze und dann zu einer Hündin freien gien
die Katze zerkratzte ihm das Gesicht, die Hündin jag

ihn davon. Der Stutzer bleibt aber darauf die Antwort nicht schuldig. Er erzählt auch eine Fabel, und zwar von einem Bande, einer Stutzperücke und einer Feder. Alle drei bewerben sich um die Gunst einer Dame, die beiden ersteren werden abgewiesen, und die Feder trägt den Sieg davon. Unter dem Bande denkt er sich einen alten Moralprediger, vielleicht einen Geistlichen, unter der Stutzperücke einen strebsamen und fleißigen Staatsmann; was er sich unter der Feder denkt, ist wohl bekannt. Er schließt seine Fabel folgendermaßen: *„There's a tale for your tale, old dad, and so — serviteur."*

b. Übersetzungen und Bearbeitungen Dancourt'scher Stücke.

Die Stücke, welche hier in Betracht kommen, sind die Lustspiele: „The False Friend" und „The Confedeacy", und die Farce: „The Country House".

Dancourt, von dem die Quellen zu diesen Werken tammen, ist in den Literaturgeschichten ziemlich oberflächch behandelt; in der Literatur selbst aber, in dem geistigen eben seines Volkes, nimmt er einen viel hervorragenderen 'latz ein, als ihm gewöhnlich zugeschrieben wird. In neuerer eit hat *Jules Lemaître*, in seiner vorhin erwähnten Schrift, uf ihn als einen der begabtesten und humorvollsten Bühnenichter in der Zeit nach Molière hingewiesen.

Florent Carton Dancourts Leben — geboren 1661, georben 1725 — umfasst ungefähr denselben Zeitraum wie as Vanbrughs. Für den geistlichen Stand bestimmt, wurde r im Jesuiten-Collegium zu Paris erzogen, wegen seiner bneigung gegen diesen Beruf zu einem Advocaten geeben; auch dort duldete es ihn nicht, und nachdem er ar Tochter des Komödianten „La Thorillière" Liebe gesst hatte, floh er mit ihr aus der Stadt und nahm sie päter zur Frau. Beide wenden sich dem Theater zu, und n Jahre 1685 treten sie auf der Bühne der „Comédie rançaise" zum erstenmale auf. Dancourt wird nicht allein in berühmter Schauspieler, sondern auch ein hervorgender und fruchtbarer Lustspieldichter. Nicht weniger ls 52 Theaterstücke hat er während der 33 Jahre, die er eim Theater zubrachte, geschrieben.[1])

[1]) *Grande Encyclopédie: Dancourt.*

Seine Bedeutung liegt hauptsächlich darin, dass er d
damalige Leben in und um Paris mit einer Anschaulic
keit und Durchsichtigkeit, mit einer solchen Treue und Natu
wahrheit zur Darstellung bringt, dass wir jene längst ve
schwundene Zeit vor unseren Augen erstehen sehen, jen
Zeit der Galanterien und eines leichtsinnigen und unge
bundenen Humors; wegen dieser klaren Schilderung de
damaligen Verhältnisse in seinen Stücken hat Lemaîtr
nicht mit Unrecht Schlüsse auf das wirkliche Leben diese
Zeit gezogen, die freilich nicht früher als feststehende Tha
sachen gelten dürfen, als wir nicht andere Beweise für d
Haltbarkeit derselben anführen können, welche aber doc
in bedingter Weise ihre Berechtigung haben.

Aus der Betrachtung der Stücke Vanbrughs haben w
gesehen, dass dasselbe auch von ihnen gesagt werden kan
auch aus ihnen könnte man das damalige Leben in u
um London schöpfen.

Vanbrugh hat aber noch zwei Eigenschaften mit Da
court gemeinsam. Das ist seine Leichtigkeit in der Co
position und ein heiterer, fröhlicher Zug, der durch a
Stücke hindurchgeht, hier wie dort — alles unterhält sic
die Unterhaltung und das Vergnügen ist jedem die Hau
sache, nicht viel bekümmert, ob es erlaubt oder unerlau
ist. Ferner zeigt Vanbrugh wie Dancourt moralisieren
Bestrebungen, und stellt sie auch wie dieser nicht in d
Vordergrund, sondern nur nebenher will er die gröbst
und ärgsten Gebrechen der Zeit heilen; bessere Zustän
sollen erst langsam und allmählich geschaffen werden.

1. The False Friend.

Die unmittelbare Quelle, auf welche wir zurückgehe
ist „La Trahison Punie“. Es handelt sich in diesem Stüc
um eine Liebesheirat, welcher zwei Hindernisse in den W
treten: nicht allein der Wille des Vaters, der seiner Toch
einen anderen Bräutigam als ihren erwählten aufzwing
will, sondern auch die niederträchtigen Absichten ei
Roué, welcher bestrebt ist, die Braut vor ihrer Vermähl
zu Falle zu bringen.

Der Inhalt ist kurz folgender: Léonor, die Tochter
reichen Don Felix, wird seit der frühesten Jugend von d

tugendhaften und edlen Don Garcie geliebt, dessen Neigung sie erwidert. Da er aber nur über ein geringes Vermögen verfügt, stößt er auf den Widerstand ihres Vaters, welcher seine Zustimmung zur Heirat verweigert und als Bräutigam seines Kindes Don Juan, den ältesten Sohn reicher Eltern, bestimmt. Nolens volens sträubt sich die Tochter nicht dagegen. Der Tag der Trauung kommt. Don Juan trifft in Valencia, wo die Handlung spielt, ein, erhält aber plötzlich die Nachricht, dass sein Vater dem Tode nahe sei; er muss abreisen. Die Heirat wird verschoben, und Don Juan, der bemerkt hat, dass er einen Nebenbuhler habe, findet eine Überwachung seiner Braut während seiner Abwesenheit für geboten, weshalb er sie dem Schutze seines Freundes, Don André, anvertraut.

Die Gelegenheit der Abreise Don Juans wird aber von zwei Seiten ausgenützt. Einerseits vermittelt Jacinte,die Dienerin Leonorens, ein Rendezvous des eigentlichen Liebespaares, andererseits sucht Don André, der sich als falscher Freund entpuppt, in das Schlafgemach Leonorens einzudringen, um sie zu entehren. Im dunklen Vorzimmer treffen sich beide Eindringlinge, Don Garcie und Don André. Der erstere glaubt anfangs den Bräutigam seiner Geliebten vor sich zu haben; sobald er aber aus dessen Worten erkennt, dass es Don André ist, welchen er schon lange als Nebenbuhler gefürchtet hatte, stürzt er mit gezücktem Degen auf ihn los. Der Diener des treulosen und verworfenen Don André, Fabrice, der seinen Herrn bis hieher begleitet hatte, ruft um Hilfe. Während sich ein Wortwechsel entspinnt, in welchem Don Garcie behauptet, von der Schurkerei des anderen unterrichtet, hieher gekommen zu sein, und Don André sagt, dass er sich als Rächer für die Beleidigung seines Freundes hier befände, kommen Léonor und Jacinte mit Lichtern. Bald darauf eilt auch Don Juan, der eben im Begriffe war abzureisen, herbei; er schenkt der Vertheidigung seines vermeintlichen Freundes Glauben, dass er wirklich als Retter gekommen sei. Zuletzt erscheint noch Don Felix, der Vater Leonorens, welchem aber vorläufig das Vorgefallene verschwiegen wird. Erst am nächsten Tage theilt es ihm Don Juan mit, worauf ihn dieser aufmerksam macht, seinen Verdacht auch auf Don André zu lenken

und zu diesem Zwecke die Diener zu verhören. Zuerst wird Jacinte befragt; sie gesteht, dass Don Garcie ein Rendezvous verabredet habe, dass dieses aber durch seinen Nebenbuhler vereitelt wurde. Nun erkennt der von Don Felix zum Bräutigam bestimmte Don Juan, dass das Herz seiner Braut einem anderen gehört, und er verzichtet darauf, sie zu ehelichen.

Mittlerweile hat Don André an Don Garcie eine Herausforderung zum Duell geschickt; dieser Brief wird von des letzteren Schwester abgefangen und kommt in die Hände Don Juans. Er sieht daraus, dass sich sein Freund wie ein Liebender an seinem Nebenbuhler rächen will, und wird dadurch in seinem Verdachte bestärkt. Alsbald werden alle seine Zweifel durch das Geständnis Fabricens vollends beseitigt, und nun geht er an jenen Ort, wohin Don André seinen Gegner bestellt hat. Wider Erwarten thut er aber dem treulosen Freunde nichts zuleide, sondern, ihn zu sehr verachtend, wie er sagt, als einen Mann *sans honneur, sans foi,* hält er ihn eines Zweikampfes für unwürdig.

Damit ist aber die Sache noch nicht beendet. Der Schuft Don André gibt seine Absichten, Leonorens Gunst zu erlangen, noch nicht auf; er dingt Mörder, um beide Nebenbuhler aus dem Wege zu räumen. Doch sein Zweck wird nicht erreicht; die gedungenen Mörder bringen aus Versehen ihn selbst ums Leben.

Jetzt erst endigt die Handlung in Harmonie. Der umgestimmte Vater gestattet seiner Tochter, Don Garcie die Hand zu reichen, und Don Juan ist zufrieden, wenn er von Léonor geachtet wird: *„Vous n'avez pu m'aimer, estimez-moi du moins."*

Vanbrugh hat an dieser Handlung nicht unbedeutende Veränderungen vorgenommen. Was die Namen anbelangt, hat er Folgendes geändert: Don Garcie ist hier *Don Guzman,* Don Juan ist *Don Pedro,* Don André ist *Don John de Alvarada,* Fabrice ist *Lopez.*

Der Gang der Handlung ist von dem Punkte an, wo die Abreise Don Pedros *(Don Juans)* stattfinden soll, im wesentlichen ein anderer. Vor allem findet, trotz der günstigen Gelegenheit kein Rendezvous statt zwischen Leonora und Don Guzman; denn die Liebenden können sich hier

ohnedies zu jeder Zeit sprechen, brauchen daher keine Zusammenkunft verabreden. Da nämlich ihre Wohnungen aneinander grenzen, haben sie in der Mauer eine Öffnung gemacht, durch welche sie in mündlichen Verkehr treten können, so oft von irgend einer Seite ein bestimmtes Glockenzeichen gegeben wird.

Es ist nun sehr interessant zu sehen, wie Vanbrugh die Verwicklung herbeiführt: Don John ist hier der einzige, der Leonora bei der Dunkelheit der Nacht aufsucht; mit Hilfe seines Dieners gelangt er in ihr Haus und mittelst eines Dietrichs in ihr Schlafgemach selbst. Sein Verführungsversuch misslingt, und Leonora ruft um Hilfe. Don John will entfliehen, findet aber wegen der Finsternis keinen Ausgang.

Don Guzman, welcher, wie wir wissen, nebenan wohnt, eilt auf diese Hilferufe schleunigst herbei und stürzt in das Zimmer. Don John hat aber ebenso rasch eine Ausflucht bereit; er ruft mit starker Stimme, dass er nicht ruhen werde, bis er den Eindringling getödtet habe; und als er Schritte hört, gebietet er noch lauter, man solle Licht bringen und den Verräther nicht entschlüpfen lassen.

Don Pedro erscheint mit Licht. Nun weiß sich Don John außerordentlich geschickt zu vertheidigen, indem er sagt: „Du siehst hier mich und Don Guzman, deine Braut in der Mitte; es wird dir nicht schwer sein, zu errathen, was vorgefallen ist.“ Don Pedro, welcher seinem Freunde glaubt und vertraut, sieht wirklich in Don Guzman seinen Rivalen und seinen Feind. Dazu kommt, dass sich dieser thatsächlich nicht rechtfertigen kann; denn Leonora weiß nicht, wer zuerst im Zimmer war.

Don John ist aber damit, dass ihn sein Freund für unschuldig hält, nicht zufrieden; er will Don Guzman aus dem Leben schaffen und fordert ihn zum Duell, wie bei Dancourt, nur mit dem Unterschiede, dass hier die Absicht, ihn auf jeden Fall zu tödten, betont wird. Lopez sagt z. B. (V), dass Don John ausgerüstet sei *„with a sword of a fathom and a half, a dagger for close engagement; and (if I don't mistake) a pocket pistol for extraordinary occasions“*.

Der Brief wird abgefangen, so wie dort. Don Guzman entkommt also dieser Gefahr; aber ein anderes Leid muss er erfahren. Er verliert die Gunst seiner Geliebten merk-

würdigerweise dadurch, dass er sich auf den Rath Jacinta hinter der bekannten Stelle in der Mauer, vor Leonora und v dem zufällig auftretenden Don Pedro als jenen Eindring ling bekennt, worauf sie ihn von sich weist und sich vc ihm lossagt. Nun sucht der arme Unschuldige die Einsan keit auf und, traurig und verlassen in seinem Gemacl sitzend, klagt er: *„Absence, the old remedy for love, must e'e be mine; to stay, and brave the danger were presumption. Far well, Valencia, then! and farewell, Leonora!"*

Mittlerweile wird Don Pedro auf dieselbe Weise w bei Dancourt von der Falschheit seines Freundes überzeug und findet sich auch an dem für den Zweikampf ve abredeten Platze ein. Diese Scene ist nun ein Meisterstüc des Witzes und Scharfsinns unseres Dichters:

Don Pedro stürzt auf Don John mit gezogenem Schwert los. Doch wie empfängt ihn dieser! Ganz kaltblütig und m der unschuldigsten Miene fragt er ihn, was er wolle, un als er aufgeklärt ist, tadelt er Don Pedro, dass er ihn nicl besser kenne, dass er undankbar gegen ihn sei, der ihm s viel Freundschaft erwiesen habe. Don Pedro will Ein wendungen machen, doch er lässt ihn nicht ausreden. Aı dessen Worte, er hätte von einem Diener erfahren . . . ant wortet er, ihn unterbrechend: „Ja freilich! Ein Diener das habe ich vermuthet. *Fie! Don Pedro, is't from a servant mouth a friend condemns a friend?"* Nun erzählt er ihm, wi er angibt, den wahren Sachverhalt; es ist dies eine fei erdachte Lügengeschichte: „Er sei letzte Nacht, um seine Verpflichtung gegen ihn nachzukommen, an den ver schiedenen Zugängen zum Hause vorübergegangen un habe nicht weit vom rückwärtigen Thore Don Guzman un Jacinta, in eifriges Gespräch vertieft, angetroffen; er hab sich an sie herangeschlichen, und sich hinter eine Säul versteckt und sie belauscht. Da habe er nun gehört, wi Don Guzman sagte, er sei, da bis jetzt Thränen und Seufze vergeblich gewesen, bereit, sich Leonoras Gunst durch stärker Mittel zu verschaffen; dann habe ihm Jacinta nahegeleg mit welcher Leichtigkeit er heute Nacht in ihr Zimm kommen könne, sie werde ihm mittheilen, wann Leono zu Bett gegangen sei, damit er sie besuche. Dieses Gesprä habe ihn tief erschüttert, und er habe sich vorgenomme

diese Zusammenkunft auf jede mögliche Weise zu verhindern. Deshalb sei er in ihr Haus eingedrungen, habe die Thüre offen gefunden und alsbald Hilferufe vernommen. Erschreckt sei er in ihr Schlafgemach gestürzt und habe dort Don Guzman gefunden; nachdem er lange Zeit keinen Laut von sich gebracht hätte, habe er ihn doch endlich laut als Verräther bezeichnen können. Noch heute, fährt er fort, sei seine Erbitterung gegen ihn nicht geschwunden; denn er erwarte ihn hier zum Zweikampfe.“

Don Pedro weiß aber, dass Don John seiner Braut nachstellte; er hatte es von Don Felix erfahren. Dies ahnend, gesteht der Lügner, dass er wirklich bis zu dem Augenblicke, als er von seiner Liebe zu ihr gehört, die schöne Leonora verehrt hätte; jetzt aber habe er diese Leidenschaft aus seinem blutenden Herzen verbannt.

Don Pedro ist durch diese Worte wieder mit seinem Freunde ausgesöhnt, er bittet ihn sogar um Verzeihung. Dieser aber gibt den Plan, Don Guzman aus dem Wege zu räumen, noch immer nicht auf, ja er beredet Don Pedro so lange, bis er sich entschließt, den unschuldigen Don Guzman meuchlings zu überfallen und zu tödten.

Sie treffen ihn allein in seinem Zimmer, wie er eben im Begriffe ist, von seinem Diener Licht herbeischaffen zu lassen, dem es aber in seiner Betrunkenheit nicht gelingt. Da nun Don Guzman häufig im Finstern aus- und eingeht und den Platz wechselt, so geschieht das Versehen, dass Don Pedros Schwert nicht ihn sondern Don John trifft, der sterbend seine Schuld bekennt.

Ein wesentlicher Unterschied des Vanbrughischen Stückes von seiner Vorlage liegt ferner noch im Schlusse. Dort findet sich das Paar, das sich von Anfang an in Liebe zugethan war, wieder, und der Vater segnet den Bund; hier willigt Leonora, ohne viel zu klagen, in die Heirat mit Don Pedro ein, während der treue Don Guzman leer ausgeht. Es scheint durchzuklingen, dass dies deshalb geschehe, weil er immer zu zurückhaltend war, und sich nicht, wie Don John, Zutritt zu seiner Geliebten verschaffen konnte; denn im Epilog sagt Jacinta:

„We can't receive those terms you gently tender,
But storm, and we can answer our surrender.“

Wenn wir alle Veränderungen Vanbrughs überblicken, so müssen wir sagen, dass er die Verwicklungen bedeutend vermehrt hat, wobei er aber doch die vorhandenen beibehielt; denn in der Lügengeschichte Don Johns finden wir das erzählt, was dort auf der Bühne wirklich zur Darstellung gebracht wird. Die Durchführung der Intrigue ist sehr hübsch. So wird hier bei weitem künstlerischer als im französischen Stücke das Ende Don Johns herbeigeführt. Dort fällt er durch die von ihm selbst gedungenen Mörder, und sein Tod wird auf der Bühne nur erzählt; hier ist es der auf die gemeinste Weise hintergangene Freund, der aus Versehen, aber wie von einer göttlichen Macht geleitet, das Schwert nicht gegen einen Unschuldigen, sondern gegen den von der größten Schuld beladenen, falschen Freund stößt.

Charaktere:

Don John de Alvarada (Don André).

Don André ist ein Mädchenliebhaber der schlimmsten Sorte; ihm ist es nicht genug, die verschiedensten Vertreterinnen des schönen Geschlechtes zu verführen, sondern er hat es besonders auf diejenigen abgesehen, welche bereits einem anderen versprochen sind; denn gerade Hindernisse stacheln ihn an: *„Les difficultés me donnent de l'amour“* (I 8). Zur Vollführung seiner bösen Absichten ist ihm auch das schlechteste Mittel willkommen; er hintergeht seinen ihm treu ergebenen Freund und schiebt die auf ihm lastende Schuld auf einen andern. Außerdem ist er ein geschworner Feind der Ehe; Don Felix macht ihm den Vorschlag, seine Tochter zu heiraten, doch er weist in schroffer Weise dieses Anerbieten zurück, er räth ferner seinen Freunden von der Ehe ab.

Don John hat auch alle diese Eigenschaften, aber jede von ihnen in gesteigertem Maße. So sind die Mittel, welche er anwendet, um zu seinem Ziele zu kommen, noch schlechter und raffinierter als dort; Don André führt einen Dietrich mit sich, um im gegebenen Falle die Thüre zu seiner Léonor gewaltsam zu öffnen, hier tritt dieser Fall wirklich ein, er sperrt die Thüre thatsächlich auf und dringt

in ihr Schlafgemach ein. Dort wälzt er seine Schuld immer auf einen anderen, bis er es zuletzt nicht mehr im Stande ist und zu dem Mittel des gedungenen Mordes greift; hier dagegen ist seine Schlechtigkeit bis auf die Spitze getrieben; er weiß sich seinem Freunde immer und immer wieder bis zum letzten Augenblicke als unschuldig hinzustellen; denn erst im Sterben liegend, gesteht er seine That.

Hier wie dort ist er ein Feind der Ehe, aber solche Worte findet Dancourt nicht dafür wie Vanbrugh; so, wenn er in dem Gespräch mit Don Felix seinem Unwillen darüber Ausdruck verleiht, dass ihm dieser den Antrag machte, seine Tochter zur Frau zu nehmen, und, da der Vater des Mädchens begreiflicherweise über dieses Benehmen erstaunt ist, er sich äußert: „*Astonished! why ha'n't you talked to me of marriage? . . . you have used me very ill, to come into my house, and to seduce me.*"

Was bei Dancourt nur angedeutet ist, ist hier sehr schön ausgeführt, nämlich der Gedanke, die Schurkerei dieses Mannes als Ergebnis seiner Philosophie hinzustellen. Dort erkennen wir nur sehr leise, dass sein Lebensprincip das „*Amusement*" ist: „*Rien me plaît, tout m'amuse.*"

Bei Vanbrugh ist dies viel deutlicher ausgebildet. Als Beispiel seiner philosophischen Betrachtungen mögen jene Worte angeführt werden, die er vor dem Eindringen in Leonoras Schlafgemach äußert: „*Leonora's charms turn vice to virtue, treason into truth; nature who has made her the supreme object of our desire, must needs have designed her the regulator of our morals. What ever points at her, is pointed right. We are all her due, mankind 's the dower, which heaven has settled on her; and he 's the villain that would rob her of her tribute. I, therefore, as in duty bound, will in, and pay her mine.*" Es ist geradezu verblüffend, dass ein Mensch auf eine solche Sophistik kommen kann, die zu dem Resultate führt, dass derjenige ein Schurke ist, der eine Schurkerei nicht verübt.

Gleichwohl muss man gerade hierin den Geist des Dichters bewundern, der so etwas erdenken konnte.

Noch etwas bleibt zu erwähnen, nämlich das Benehmen und ganze Auftreten Don Johns, das sehr lebhaft an dasjenige des Lord Foppington erinnert (nebenbei sei erwähnt,

dass diese Rolle auch von Cibber gespielt wurde), nämlich die Kaltblütigkeit und Unverfrorenheit bei jeder Gelegenheit, die wegwerfende Behandlung und die Verachtung gegenüber einem jüngeren Bruder, der wenig bemittelt ist, wie hier gegenüber dem armen Don Guzman (vgl. die Scene mit Guzman im ersten Acte).

Lopez (Fabrice).

Fabrice ist die typische Dienerfigur des französischen Theaters dieser Zeit mit ihrer frechen und freien Sprache ihrem Herrn gegenüber, jener Horcher, der alle Geheimnisse seiner Herrschaft weiß, dabei aber äußerst verschwiegen ist; nur durch Drohungen oder Geschenke kann er zu Aussagen gebracht werden.

Lopez hat nicht allein diese Eigenschaften, sondern ist in allem das getreue Spiegelbild seines Herrn, er hat dieselben Gesinnungen wie dieser und ahmt sogar dessen Handlungen nach. So wird auch er, nur durch Hindernisse zur Liebe gereizt. Aber hören wir, in welch schamloser und frecher Weise er dies äußert!

„Difficulties are the carambole of love, I never valued an easy conquest in my life. To rouse my fire, the lady must cry out (as softly as ever she can): ‚Have a care, my dear, my mother has seen us; my brothers suspect me; my husband may surprise us: oh! dear heart, have a care, pray!‘ Then I play the devil; but when I come to a fair-one, where I may hang up my cloak upon a peg, get into my gown and slippers . . .“ Don John: „Impudent rogue!“ (Aside.) Lopez: „See her stretched upon the couch in great security, with: ‚My dear, come, kiss me, we have nothing to fear; I droop, I yawn, I sleep.‘“ (I 1.)

Ganz parodistisch ist die Scene, wo sich Lopez ein Messer ins Herz stoßen will, da er von Jacinta nicht erhört wird; *„Deaf, my fair tyrant“*, sagt er, *„deaf to my woes, Nay, then, barbarian, in it goes“*.

Don Pedro (Don Juan).

Don Pedro ist vor allem in unserem Stücke eine viel wichtigere Figur als die entsprechende, Don Juan, im französischen; dort tritt er in die Handlung gar nicht bedeutend ein; denn, sobald er erkennt, dass seine

ihm bestimmte Braut einem anderen zugethan ist, zieht er sich zurück und, nachdem er von der Falschheit seines Freundes erfahren, gibt er jede Verbindung mit ihm auf. Er ist dort ein kluger, einsichtsvoller, braver Mensch, aber ohne Energie, ohne Leben. Ganz anders Don Pedro. Er ist, was seine psychologische Entwicklung anbelangt, die interessanteste Figur des Stückes. Voll der zärtlichsten Zuneigung zu seinem Freunde, voll der glühendsten Liebe zu seiner Braut, verräth er auch eine echt kindliche Liebe zu seinem Vater. Alle diese drei Gefühle kommen während des Stückes in Conflict mit äußeren Ereignissen: Er wird wegen der zweifelhaften Treue seines Freundes fortwährend von den schrecklichsten Qualen gepeinigt, und sein liebendes Herz von Eifersucht gemartert, dazu hat er noch den Schmerz über den Verlust seines Vaters zu ertragen. Er leidet qualvolle seelische Schmerzen, die erst durch das Geständnis des sterbenden Don John geheilt werden. Besonders schön ist gezeichnet, wie er von den Zweifeln immer verfolgt wird und erst im letzten Augenblick zur Ruhe kommt, als die Ursache seiner Leiden todt zu seinen Füßen liegt. Er kann Leonora bei seiner großen Liebe zu ihr unmöglich verlassen. Diese Figur spielt also hier eine Hauptrolle, während sie dort eine Nebenrolle einnimmt.

Don Guzman (Don Garcie).

Don Garcie ist der jugendliche, aufrichtige und treue Liebhaber im französischen Lustspiel, welcher, fast möchte man sagen, ein Patent auf die Hand seiner Geliebten hat, vor dem schließlich alle Hindernisse weichen müssen. Vanbrugh hat diese Figur mit einem gewissen Spotte behandelt; er stellt seinen Don Guzman ebenfalls als den bevorzugten Geliebten Leonoras hin, aber als zu unbeholfen und unselbständig. Er geht auf die Rathschläge Jacintas ein, sich als den Schuldigen hinzustellen, um dadurch bei ihr noch mehr in Gunst zu kommen; er erreicht aber gerade das Gegentheil davon, indem er nicht allein Vorwürfe hören muss, sondern auch ihre Zuneigung verliert, trotzdem er nachträglich wieder seine Unschuld betheuert. Resigniert wendet er sich daher von seinem bisherigen Lebenswandel ab; er sieht, dass er von den Weibern

nur gequält werde, und entschließt sich, die Fesseln der Liebe zu zerreißen und edleren Vergnügungen, wie er sagt, nachzugehen.

Leonora (Léonor).

Leonora ist vor allem ganz verschieden von Léonor in der Auffassung ihrer Pflichten gegenüber ihrem Vater; sie sagt, der Himmel verbiete ihr die Liebe zu Don Guzman, sie müsse jetzt ihr Glück in ihrem Gatten suchen, sie kommt auch dem Wunsche ihres Vaters nach. Wie Léonor, ist sie ein junges gefühlvolles Mädchen, welches sich dem Geliebten innig und aufrichtig hingibt, aber so weit geht ihre Liebe nicht, dass sie mit diesem eine nächtliche Zusammenkunft in ihrem Zimmer verabreden lässt, sondern Vanhrughs Leonora ist streng tugendhaft gezeichnet; sie gestattet nichts, was über das Erlaubte hinausgeht. Daher weist sie auch Don Guzmann zurück, als er, durch Jacinta verleitet, erklärt, er sei der Eindringling der vergangenen Nacht gewesen.

Jacinta (Jacinte). Die Dienerin Leonorens. Bekanntlich spielen im französischen Lustspiel die Dienerinnen fast dieselbe Rolle wie die Diener; es gilt daher dasselbe wie von Fabrice.

Im englischen Stücke finden wir aber wieder, wie bei Lopez, einen neuen Zug, indem Jacinta in parodistischer Weise als Gegenstück zu Leonora gezeichnet wird. Diese ist die Tugendhaftigkeit selbst, jene ist die personificierte Unverschämtheit und Frechheit; diese ist wirklich nur demjenigen zugethan, der vollkommen unbescholten ist, jene ist nicht wählerisch, wenn sie auch Lopez gegenüber Zartgefühl und Sprödigkeit heuchelt. Die Scene, wo dies geschieht (II 3) ist deutlich eine Parodie. Jacinta weist Lopez mit den schärfsten Worten wegen seiner Liebesanträge zurecht und sagt am Schlusse, gegen die Damen im Zuschauerraume gewendet: *„Thus, ladies, 'tis perhaps sometimes with you; With scorn you flye the thing, which you pursue."*

Über Don Felix lässt sich weiter nichts sagen, als dass bei Vanbrugh nicht gar so sehr die Härte und Strenge desselben hervorgekehrt wird.

Eine ganz unbedeutende Rolle ist die der Isabella, der Schwester Don Guzmans; sie ist die Freundin Leonorens,

und merkwürdigerweise in Don John (Don André) verliebt. Ihre Berechtigung im Stücke liegt nur darin, dass sie den bekannten Forderungsbrief abfängt und Don Pedro (Don Juan) übergibt.

Die Vorlage zu diesem Stücke Vanbrughs ist jedenfalls, wie schon die Namen der auftretenden Personen erkennen lassen, eine mehr oder weniger freie Bearbeitung eines spanischen Lustspiels; auch der Stoff und die verwickelte Handlung weisen nach Spanien. Es ist demnach kein selbständiges Product Dancourts, und wir dürften aus demselben keine Schlüsse auf dessen Eigenthümlichkeiten als Dichter ziehen. Dancourt erscheint uns daher auch hier nicht so, wie er früher charakterisiert wurde, wohl aber in dem nächsten Stücke.

2. The Confederacy.

Diesem Lustspiele liegt: *„Les Bourgeoises à la Mode“* zugrunde, ein echt Dancourt'sches Product. Wie nahe verwandt Dancourt und Vanbrugh in ihrem dichterischen Schaffen sind, zeigt der Umstand, dass sich Leigh Hunt verleiten ließ, jede weitere Nachforschung über die Frage nach der Originalität des Stückes zu unterlassen, und es als Vanbrughs alleiniges Eigenthum hinstellte, gewiss in der festen Überzeugung, nur ein Vanbrugh könne dieses Lustspiel erdacht und ausgeführt haben. Und doch hat unser Dichter genau nach der erwähnten Vorlage gearbeitet; in stofflicher Beziehung sind gar keine, in technischer nur höchst geringe Veränderungen zu beobachten.

Wir müssen daher unser Hauptaugenmerk auf das französische Stück richten, und am Schluss wollen wir einige Bemerkungen über die Bearbeitung, oder besser gesagt Übersetzung, anfügen.

Wiederum treten uns zwei Handlungen entgegen, die hier in geschickter Weise miteinander verknüpft sind. Die eine Handlung führt uns zwei verheiratete Bürgerinnen vor, Angelique und Araminte, die mittelst eines verabredeten Kniffes ihren habsüchtigen und mürrischen Ehemännern Geld herauslocken, das diese freiwillig nicht hergeben wollen;

die andere Handlung dreht sich um einen leichtfertigen Burschen der niederen Stände, Janot, welcher sich in die feinen Kreise einschleicht und die Tochter eines angesehenen Bürgerhauses zu entführen sucht.

Erste Handlung: Angelique ist die Gattin Simons, eines „Notaire"; Araminte die Gattin Griffards eines „Commissaire". Die Männer sind Wucherer und Geizhälse, die Frauen Lebedamen, die einen Aufwand führen, welcher weit über ihren Stand hinausreicht. Araminte theilt ihrer Freundin Angelique mit, dass sie von Simon geliebt werde; doch diese ist darüber nicht ungehalten, sondern freut sich sogar, dass sie jetzt einen geeigneten Vorwand habe, sich noch mehr Übergriffe zu erlauben.

Bisher hat sie eifrig dem Spiele gehuldigt; aber sie musste zu diesem Vergnügen in fremde Gesellschaften gehen. Von nun an will sie auf den Rath ihres Hausfreundes — es ist dies Janot, der als „Le Chevalier" auftritt — ihren eigenen Spieltisch errichten. Dazu braucht sie viel Geld. Alles, was sie von ihrem Manne bekommen konnte, ist bereits verspielt, nur mehr ein Diamantring ist ihr übrig geblieben, den dieser für verloren hält. Diesen will sie nun verkaufen; ihre Dienerin, Lisette, hält sie jedoch davon ab; denn Simon habe alle Juweliere der Stadt von dem Verluste des Ringes in Kenntnis gesetzt und sie beauftragt, falls er zufällig in ihre Hände käme, ihm davon unverzüglich Mittheilung zu machen.

Inzwischen kommt Mme Amelin, eine Modistin, um sich ihre Rechnung begleichen zu lassen. Sie bekommt kein Geld, aber sie wird ausersehen, den Ring gegen eine passende Summe als Pfand anzunehmen. Sie geht darauf ein, und so ist Angelique aus der Verlegenheit gebracht. Bald darauf kommt Araminte und klagt, dass sie es neben ihrem Gatten Griffard nicht aushalten könne; er sei immer schlechter Laune und zanke beständig mit ihr. Angelique und Araminte entschließen sich, eine Spazierfahrt zu machen, bei welcher erstere von dem soeben empfangenen Gelde Einkäufe besorgen will.

Kaum sind die beiden draußen, und Lisette allein im Zimmer, schleicht der alte „Commissaire" Griffard herein und, hocherfreut die Dienerin allein zu treffen, bittet er

sie um eine kleine Unterredung. Er offenbart ihr dann das Geheimnis seiner Liebe zu Angelique und ersucht Lisette um ihre Unterstützung.

Sobald nun die beiden Damen von ihrer Fahrt zurückgekehrt sind, hat Lisette nichts Eiligeres zu thun, als ihnen diese Neuigkeit zu hinterbringen. Ganz entzückt darüber fallen sie sich um den Hals und preisen die günstige Gelegenheit, dass sie sich endlich an ihren Gatten rächen könnten. Da zufällig auch Frontin anwesend ist, welcher die Stelle eines „Postillon d'amour“ zwischen Araminte und Simon versieht, so wird gleich der gegen die Gatten gerichtete Anschlag festgesetzt und bestimmt; Lisette muss von Griffard, Frontin von Simon auf Kosten ihrer heftigen Liebe Geld zu erpressen suchen, soviel sie nur können.

Lisette hat sich ihrer Aufgabe ausgezeichnet entledigt und einen namhaften Betrag für Araminte eingeheimst.

Angelique nützt die Liebe ihres Mannes zu ihrer Freundin auch noch weiter aus; sie verlangt jetzt seine Zustimmung, im eigenen Hause eine Spielgesellschaft empfangen zu dürfen. Er verweigert ihr diese Bitte nicht, hat er ja doch selbst das Gute dabei, seine geliebte Araminte häufig in seiner Wohnung zu sehen.

Nun kommt Frontin an die Reihe; er entlockt Simon einen noch größeren Betrag, als Lisette von Griffard erhalten hatte, und gibt ihn Araminte, welche ihrerseits das Geld Lisetten anvertraut mit dem Auftrage, es ihrer Herrin zu überbringen. Es ist eine auf 1000 écus lautende Note. Mme Amelin wird gerufen, die Umwechslung derselben zu besorgen. Inzwischen kommt Goldarbeiter Josse mit dem Diamantring zu Simon; dieser war nämlich von Janot seiner Mutter, Mme Amelin, gestohlen worden, und Frontin, der sich als dessen Diener geberdet, hatte ihn verkauft.

Simon erkennt in dem Ring sein Eigenthum, und Frontin, welcher eben ankommt, wird von Josse als der Überbringer desselben genannt und für den Dieb gehalten. Dieser leugnet mit gutem Grunde und sagt, dass der Ring Janot gehöre; auch Angelique will ihn nicht als den ihrigen anerkennen, weil dadurch ihr Fehltritt offenbar würde.

Endlich kommt Mme Amelin, welche die ganze Sache aufdeckt und erklärt, sie habe den Ring als Pfand von

Lisette genommen, da Angelique Geld benöthigt habe. Letztere steht nun als Sünderin da, aber sie vertheidigt sich, indem sie die Schuld auf ihren Gatten wälzt mit den Worten: „Hättest du diese 1000 écus, mit welchen du Araminte ein Geschenk machtest, mir gegeben, so wäre ich nicht gezwungen gewesen, so etwas zu thun.“ M. Griffard, der auch dazugekommen ist, hört mit Erstaunen, dass seine Frau ein Geschenk angenommen habe und macht ihr Vorwürfe, worauf Araminte entgegnet, dass sie dies nur gethan, um ihn für die 200 Louis zu entschädigen, die er Angelique geschickt habe. Beide Ehegatten sind somit beschämt. Simon hat noch obendrein die Schuld seiner Gattin an Mme Amelin zu bezahlen. Wüthend über ihre hinterlistigen Ehefrauen, verlassen beide die Bühne.

Zweite Handlung: Janot, der Sohn Mme Amelins, gibt sich als Cavalier aus und hat Frontin beredet, ihm als Diener überallhin zu folgen. Keine Thüre ist ihm verschlossen, in die elegantesten Kreise hat er Zutritt. Das Geld zu diesem Leben verschafft er sich theils von seiner Mutter auf redliche und unredliche Weise, theils durch betrügerische Spiel. Eben hat er einen jungen Mann um 2000 écus gebracht, und er fürchtet sich von nun an, viel auf der Straße zu verkehren. Er bleibt daher im Hause Simons; dort ist er nicht nur der Hausfreund Angeliques, sondern bewirbt sich auch um die Gunst ihrer Tochter Mariane. Letzteres gelingt ihm prächtig; sie beantwortet nicht allein seinen Brief, sondern sehnt sich sogar nach einer persönlichen Zusammenkunft mit ihm. Lisette verschafft ihm diese Freude. Mariane verspricht bei dem Rendezvous, dass sie seine Frau werden wolle; aber Janot kommt in eine unangenehme Lage dadurch, dass Lisette dieses Geheimnis Angelique mittheilt, welche sich anschickt, die Einwilligung ihres Gatten zu einer Eheschließung zwischen beiden einzuholen. Dadurch würden aber seine wirklichen Familienverhältnisse offenbar, und er wäre verloren. Dieser Calamität weiß er sich zu entziehen, indem er Lisette aufträgt, ein wachsames Auge zu haben, dass sich Mariane nie aus der Gesellschaft ihrer Eltern entferne, damit dieselben verhindert seien, von ihrer Verheiratung zu sprechen. Inzwischen soll eine geheime Vollziehung der Trauung

eiligst betrieben werden. Doch dazu fehlt ihm das nöthige Geld. Frontin verkauft daher den Diamantring, welchen Janot seiner Mutter gestohlen hatte. Was folgt, wissen wir bereits. M[me] Amelin bringt am Schlusse die Aufklärung in die Angelegenheit mit dem Ringe. Ihr Sohn, der gerade in dem Augenblicke auftritt, als die ganze Gesellschaft versammelt ist, wird von ihr vor aller Augen entlarvt und gescholten, dass er ihr eine so große Schande gemacht habe. Der entlarvte Janot weiß nicht, was er sagen und welche Miene er machen soll. Aber seine Mutter, die ihn gleichwohl über alle Maßen liebt, richtet ihn nicht zugrunde, sondern macht ihn wirklich zu dem, wofür er sich bis jetzt nur ausgegeben hatte, indem sie ihm 20.000 écus gibt. Nun kann Frontin offen vor aller Welt Mariane als Frau heimführen.

Wie aus der Erzählung der beiden Handlungen hervorgeht, sind sie in sehr geschickter Weise miteinander verbunden.

Charaktere.

Um das Stück in seinen Einzelnheiten genauer zu untersuchen, erübrigt uns noch, auf die Hauptpersonen desselben näher einzugehen.

Simon und Griffard sind nicht um ein Haar von einander verschieden. Beide sind „Bourgeois“ dieser Zeit vom Scheitel bis zur Sohle; als solche sind sie zuhause ihren Frauen gegenüber mürrisch und verdrießlich, bei anderen Damen aber freundlich und schmeichlerisch; ihre eigenen Frauen lieben sie nicht, andere dafür umsomehr. Ferner sind sie Geldmänner; sie suchen mit allen möglichen, erlaubten und unerlaubten Mitteln in den Besitz von Reichthümern zu kommen, wissen aber das Erworbene nicht in richtiger Weise anzuwenden; sie scharren ungeheure Summen zusammen und sind dabei geizig bis aufs äußerste, freilich nicht immer; verliebt, können sie sogar verschwenderisch sein. Durch ihre eigenen Thorheiten und durch den Leichtsinn ihrer Frauen büßen sie allmählich wieder ihr Vermögen ein.

Angelique und Araminte sind das entsprechende Gegenstück zu ihren Männern. Während diese zusammen-

scharren, werfen sie das Geld zum Fenster hinaus. Wenn diese ihnen gegenüber launenhaft und brummig sind, so gehen sie ihnen von vornherein aus dem Weg und verbringen ihre Zeit in fremden Gesellschaften, heiter und fröhlich, unbekümmert, ob sie sich tage- oder wochenlang nicht sehen werden; treffen sie sich aber einmal zufällig, so wird gestritten, wobei sie die Oberhand behalten. Wenn die Männer sich andere Liebschaften suchen, so sind sie darüber nicht ungehalten; denn sie kennen keine Eifersucht und stellen sie hin als *„une passion bourgeoise, qu'on ne connaît presque plus chez les personnes de qualité"*; sie halten sich nämlich nicht für Bürgerinnen, sondern für etwas Höheres: für Fürstinnen und Gräfinnen.

Angelique ist aber speciell noch gezeichnet als leidenschaftliche Spielerin, und noch eine andere Eigenschaft tritt deutlich hervor, ihre fortwährende Sucht nach Zerstreuung; nichts interessiert und fesselt sie lange, Alleinsein ist ihr die größte Qual. *„La fatiguante chose que le moindre moment d'inquiétude"*, sagt sie selbst.

Lisette ist die Dienerin der Angelique, voll Geist und Routine. Sie leitet alles, sie versteht alles. Wir treffen sie immer auf der Bühne, die sie nur verlässt, wenn sie einen wichtigen Auftrag zu vollführen hat; aber gleich ist sie wieder da und leitet die Intriguen weiter: Sie wird auserlesen, den Diamantring zu verpfänden, lockt in pfiffiger Weise Griffard das Geld aus der Tasche, verschafft dem „Chevalier" ein Rendezvous, und sie fungiert auch als Schiedsrichterin bei dem Zwiste zwischen Angelique und Simon, und zwar zu Gunsten der ersteren, welche sie als die gefälligste und beste Frau hinstellt, wenn man sie nur zu behandeln wisse; kurz, sie besorgt alles.

Frontin, eine typische Dienerfigur des Dancourt'schen Theaters, ist, wie der Dichter ihn selbst sagen lässt: *„valet de chambre de l'un, laquais de l'autre, grison de celle-ci, espion de celle-là"*.

In der Nebenhandlung aber tritt er uns noch von einer anderen Seite entgegen. Dort spielt er die Rolle eines freiwilligen Dieners bloß aus Freundschaft seinem Schulfreund Janot zuliebe. Er ist also ein Spitzbube so gut wie dieser; beide gehören untrennbar zusammen; Janot ist der geistig

Anstifter und Leiter, Frontin das untergeordnete willfährige Werkzeug, das die Anordnungen seines Freundes vollführt. Er beansprucht freilich keine Entlohnung, aber, wenn diesem das Glück günstig ist, so will er an demselben theilhaben; daher fordert er ihn, als er ihn einem großen Erfolge nahe sieht, energisch auf, sich in diesem Augenblicke seiner anzunehmen und ihn nicht jetzt von sich zu weisen. Jene Scene (IV 12) ist ganz prächtig, wie ihn Janot immer zum Schweigen bringen will, da er einen unpassenden Ort für diese Forderungen wähle, wenn er im Hause Simons, wo sie belauscht werden könnten, dieselben vorbringe, wie er ihn auf eine spätere Zeit zu vertrösten sucht, und Frontin, immer lauter sprechend, bei seinen Forderungen beharrt und sich durch keine Einwände von denselben abbringen lässt, bis er sowohl Geld als auch den Diamantring zugesprochen erhält.

Mariane ist eine Figur, wie man sie bei Dancourt häufig findet, die wir auch bei Vanbrugh schon getroffen haben, ein junges Mädchen, anscheinend unwissend und unschuldig, in Wirklichkeit aber keines von beiden. Wenn sie auftritt, hat sie die unschuldigste Miene der Welt, wenn sie aber spricht, so erscheint sie keineswegs so naiv, wie man vermuthete, sondern ihre Reden sind geradezu schlüpfrig und frivol. Lemaître sagt mit Recht: „*L'air d'ignorance de la fillette souligne le scabreux de ses propos*". Diese Eigenschaften hat sie auch hier trotz oder wegen der starken Überwachung und Abgeschlossenheit, welche ihr ihr Vater vorschreibt; wie viel sie aber auf seine Reden hält, geht aus den bezeichnenden Worten hervor: „*Il me semble que je n'ai entendu que du bruit*" (I 7), als sie von ihm zurechtgewiesen wird.

Die interessanteste Gestalt ist unstreitig Janot.

Lemaître sagt von ihm, dass er in die sehr zahlreich vertretene Kategorie derjenigen gehöre, *qui sont aimés par les femmes et pour eux-mêmes.* Das ist aber, glaube ich, nicht die Hauptsache, sondern er kommt vielmehr in Betracht als ein durch und durch leichtsinniger Mensch, der blindlings in den Tag hineinlebt, den Kopf nur voll von allerlei losen Streichen und Schwindeleien hat, mit denen er die Leute zum besten hält, ja sogar betrügt. Außerdem

ist er noch ein Muttersöhnchen, Mme Amelins verzogene
Liebling. Wenn er auch ein Lump ist, so hat sie ihn doc
gern, ja sie ist stolz auf ihn, dass er eine so hübsche Roll
in der vornehmen Welt spiele; nur das eine schmerzt si
dass er sie immer als seine Amme ausgibt. So oft sie mi
oder von ihrem Janot spricht, kommt sie immer wiede
auf das zurück: Wie sie Angelique die Rechnung bringt
erzählt sie von ihrem großen Sohne, der ihr so viel Ve
druss bereite, immer mit schönen Damen verkehre und mi
angesehenen Herren spiele — aber überall die Lüge ve
breite, dass sie seine Amme sei (I 8); oder, wenn gleich darau
Janot selbst mit ihr allein zufällig zusammentrifft, da is
wieder ihr erstes, ihn zu bitten, sie doch nicht immer z
verleugnen. Man sieht, ihr ganzes Streben ist darauf ge
richtet, dass ihr Janot, der ihr so sehr ins Herz gewachse
ist, sie endlich als seine Mutter anerkenne; aber erzwinge
will sie es nicht; denn dadurch würde ihr Söhnchen ge
kränkt und müsste ihr zürnen. Das will sie nicht. Sie warte
lieber die Gelegenheit ab, bis sie viel erarbeitet und e
spart hat, dass sie, ohne ihm Schande zu machen, zu ih
sagen kann: „Du, Janot! Ich bin deine Mutter; aber zürn
mir nicht; hier hast du 20.000 écus, du brauchst dich nich
mehr als reich auszugeben, du bist es."

Janot hat damit natürlich zu leugnen aufgehört, un
seine Mutter hat die Freude erfahren, ihren Sohn gleichsa
von neuem zu besitzen. Lemaître, der über diese Scene au
den Seiten 172—174 seines bereits erwähnten Buches han
delt, sagt am Schluss: „*Si je ne me trompe, voilà des scène
où il y a plus que de l'esprit, plus que de l'observation extéri
eure; et je doute que personne eût rien écrit d'aussi vrai depui
Molière.*" „Es ist hier die Mutterliebe in realistischester Weis
gezeichnet; diese Immoralität des mütterlichen Gefühles
diese Mischung von Kummer und Stolz, diese Eigenlieb
verwundet und befriedigt zu gleicher Zeit." Lemaître be
merkt noch weiter. „Nicht allein hier zeigt sich eine s
laxe Auffassung der Moral, sondern überhaupt in alle
Stücken Dancourts. Es zieht sich durch sie eine leicht
oder zu leichte Philosophie, eine Nachsicht gegen di
menschlichen Schwächen, ein ‚Nachgeben den Gesetzen de
Natur' gegenüber. Dieses Schlagwort, welches so oft in de

Prosa und Poesie des 18. Jahrhunderts wiederkehrt, trifft man hier in einem epicuräisch-banalen Sinn. Das Theater Dancourts zeigt eine unmäßig große moralische Toleranz."

Was das englische Stück „The Confederacy" anbelangt, so finden sich zunächst wieder Verschiedenheiten in den Personennamen: Die zwei Geldmänner sind Gripe *(Simon)* und Moneytrap *(Griffard)*, beide „scriveners"; Lisette heißt hier Flippanta. Janot ist hier Dick Amlet, der als Colonel Shapely auftritt, sein Diener Brass und seine Mutter Mrs. Amlet. Die verschwenderischen Ehegatten sind Clarissa und Araminta. Die Tochter Clarissas ist Corinna.

Vanbrugh hat einige Scenen hinzugefügt, die allerdings zum Verständnis des Stückes nicht nothwendig sind, noch weniger eine Änderung der Handlung bedeuten, aber dazu beitragen, die Ereignisse derselben noch deutlicher hervortreten zu lassen. So wird in der ersten Handlung ein Einschub gemacht, in welchem uns der Erfolg des Kunstgriffes von Clarissa und Araminta vor Augen geführt wird; es ist der Beginn der zweiten Scene des fünften Actes bis zu der Stelle, wo es heißt „Enter Jessamin". (Jessamin ist eine untergeordnete Dienerin, welche im französischen Stücke Jasmin heißt.)

Wir sehen vor unseren Augen, was dort nur erzählt wird: Die sonst mürrischen Gatten sitzen einmal ganz friedlich neben ihren Frauen, freilich nur deswegen, weil die Gattin des andern zugegen ist; sie sind überaus glücklich und in prächtiger Laune. Clarissa kann nun von Gripe haben, was sie will, auch Araminta von Moneytrap; aber nur, weil Gripe die wohlthuende Gegenwart Aramintas, und Moneytrap die Clarissas fühlt. Dabei machen sich in abseits gesprochenen Bemerkungen die triumphierenden Gattinnen über sie lustig. Diese Scene ist ausgezeichnet durchgeführt.

Die verhältnismäßig bedeutendste Erweiterung hat unser Dichter in der Darstellung des Verhältnisses von Mrs. Amlet zu ihrem Sohne Dick gemacht, ein Zeichen, dass auch Vanbrugh davon mächtig angezogen wurde.

Er hat nämlich zwei Scenen eingeschoben, die erste Scene des ersten und des dritten Actes. In ersterer finden

wir Mrs. Amlet im Gespräch mit ihrer Nachbarin Mrs. Cloggit; sie reden über die schlechten Zeiten, dass man sich nichts ersparen könne, weil niemand die Schulden zahle; schließlich kommt Dicks Mutter auf ihren Sohn zu sprechen; sie erzählt, wie sie sich über sein Treiben abhärmen müsse, dass sie ihn fast nie zuhause sähe, und er sie nur, wenn er Geld brauche, aufsuche; so sei er vor drei Wochen bei ihr gewesen, hätte sich aber gegen sie, weil sie ihm nichts gegeben habe, in unverschämtester Weise benommen. Gleichwohl macht ihre Erzählung den Eindruck, als ob sie sich brüstete, die Mutter eines solchen Kindes zu sein, und, wie das Folgende zeigt, verhält es sich auch wirklich so.

Die nächste eingeschobene Scene führt uns Mrs. Amlet und Dick Amlet vor.

Zuerst ist Dick allein im Zimmer seiner Mutter; er durchsucht die Geld-Cassette, findet darin nichts als den Ring und entwendet ihn. Da kommt plötzlich seine Mutter, und, in der Meinung, sie habe ihn dabei gesehen, fällt er auf die Knie und will sie um Verzeihung bitten; doch rasch erkennt er aus ihren Reden, dass sie ihn nicht bemerkte; sogleich wendet er seine Rolle um, und da er schon auf den Knien liegt, daher doch um etwas bitten muss, so fleht er sie um den Segen für seine bevorstehende Vermählung an. Seine Mutter bewundert ihn in dieser Stellung, sie findet ihn reizend, ja sie beneidet seine zukünftige Gattin. Aber ihre Freude wird wieder getrübt als Dick sagt, dass diese Heirat unmöglich sei, wenn es aufkomme, dass er ihr Sohn sei. Da findet Mrs. Amlet die stärksten Worte: „*Then, thou art still ashamed of thy natural mother — graceless! why, I'm no whore, sirrah.*“ Aber schließlich gibt sie doch nach, sie sagt es zwar nicht direct, aber lässt es erkennen, dass sie ihm kein Hindernis in den Weg legen werde. „*Dear, dear*“, sagt sie, „*how thy fair bride will be delighted. Go, get thee gone, go! Go, fetch her home! Go, fetch her home! I'll give her a sack-posset, and a pillow of down she shall lay her head upon*“. Dieses „*Go, fetch her home!*“ wiederholt sie immer, so oft er sie an die bekannte Bitte erinnert. Als sie allein ist, bemerkt sie noch: „*The Lord love thee: for thou art a comfortable young man.*“

Von den Charakteren, die im großen und ganzen nichts Neues bieten, ist nur Corinna von Vanbrugh schärfer gezeichnet worden als Mariane von Dancourt.

Corinna übertrifft an Durchtriebenheit Mariane um vieles. Sie richtet z. B. an Flippanta die Frage, ob sie mit 16 Jahren schon alt genug sei zu heiraten; da diese es bejaht, erwidert sie: „*Why, then, to deal as fairly with you, Flippanta, as you do with me, I have thought so any time these three years.*“ Oder, als ihr die Dienerin Dicks Liebesbrief geben will, nimmt sie ihn nicht an mit den Worten: „*I understand myself better than to take letters, when I don't know who they are from.*“ Flippanta will ihn daher wieder zurückgeben; aber das lässt sie erst recht nicht zu und droht ihr, in diesem Falle es ihrem Vater zu sagen, dass sie ihr Briefe zustecken wolle. Wie erstaunt aber ist man schließlich, nachdem sie den Namen erfährt, zu hören, sie habe den Brief nicht genommen, „*because, if it had come from anybody else — I would not have given a farthing for it*“.

Höchst gelungen ist es ferner, wie sie den Brief öffnet und ihn nur so obenhin überfliegt, indem sie nicht die Geduld hat, alles durchzulesen. „*Let me read it!*“ (Viermal wiederholt.) — „*Um, um, um — Cupid's, — um, um, um — darts, — um, um, um — beauty, um, charms, — . . . angel . . .*“

Ihre Erfahrung in Liebessachen, trotz ihrer strengen Abgeschlossenheit, klärt sie selbst mit folgenden Worten in trefflicher Weise auf: „*You should consider, Flippanta, that the more one's alone the more one thinks; and 'tis thinking that improves a girl, I'll have you to know, when I was younger than I am now, by more than I boast of, I thought of things would have made you stare again.*“

Es mag wohl dies wieder eine Stelle sein, in der Vanbrugh auf eine rationellere Erziehung hinweist.

Man sieht also aus dem Ganzen, dass wir hier eher eine Übersetzung als eine Umarbeitung vor uns haben, aber eine Übersetzung, die keineswegs sclavisch ist, sondern ganz und gar das individuelle Gepräge der Vanbrughischen Ausdrucksweise an sich hat.

Doch möge dies gleich hier hervorgehoben werden:

Vanbrugh ist in dieser Beziehung bei Dancourt auf keine besonderen Schwierigkeiten gestoßen, da er es mit Prosa zu thun hatte, und zwar mit einer Prosa der gewöhnlichen Umgangssprache.

Lemaître sagt von dem Stile Dancourts: *„Le style est exactement, et pour la première fois au théâtre (du moins avec cette continuité), celui de la conversation courante, avec ses négligences, ses répétitions de mots, ses anacoluthes, ses incorrections, ses tours à la mode“*, und von dem Dialoge sagt er: *„Le dialogue, libre et capricieux, n'est plus celui de Molière, équilibré, symétrisé, et qui va droit à un but.“* Auch diese Worte sind wie für Vanbrugh geschrieben.

Das Ganze genommen, der Stoff, die Ausführung desselben, die Charaktere und die Sprache in *„Les Bourgeoises à la Mode“* sind so beschaffen, dass unser Dichter keine große Mühe verwenden musste, um das prächtige „The Confederacy“ zu schreiben und die englische Bühne und Literatur wie mit einem englischen Originalwerke zu versehen. Wenn auch die Mühe keine erhebliche war, so ist doch das Verdienst, das er sich durch diese Bearbeitung erworben hatte, ein bedeutendes; denn lange Zeit war es ein Repertoirestück ersten Ranges, und kann heute noch mit großem Genusse gelesen werden. Noch im Jahre 1844 wurde das Stück aufgeführt.[1])

3. The Country House.

Was zum Theile schon von „The Confederacy“ gesagt werden musste, dass es eine ziemlich genaue Übersetzung ist, gilt noch viel mehr von der Farce „The Country House“. Sie ist eine Übersetzung von *„La Maison de Campagne“*.

Die Veränderungen, welche Vanbrugh vorgenommen hat, beziehen sich nur auf einige Namen. Der in französischen Lustspielen häufige Dienername „La Flèche“ wird ersetzt durch ein einfaches *„servant“*, „Portier Thibaut“ ist hier ein *Colin;* die Kinder, welche dort als „Cousin“ und „Cousine“ auftreten, heißen hier *Janno* und ***Mawkins***.

Der Inhalt der Handlung, und sogar die Reihenfolge der Scenen ist ganz und gar beibehalten. Nur ist das eng-

---

[1]) Athenaeum, Nr. 884.

lische Stück in zwei Acte abgetheilt, während das französische ohne Unterbrechung weitergeführt wird.

Die Farce besteht darin, dass ein Parvenu, M. Bernard, auf seinem Landsitze keinen einzigen ruhigen Augenblick genießt, indem er von allen möglichen Seiten mit Besuchen überhäuft wird, welche seine Frau, M[me] Bernard, alle mit ausgesuchtester Höflichkeit empfängt, er aber zum Teufel wünschen möchte. Die stets wachsende Zahl der Gäste, die unablässig seine Güte manchmal sogar in unverschämtester Weise in Anspruch nehmen, bringt ihn fast zur Verzweiflung. Endlich rettet er sich von seinen unliebsamen Gästen durch den glücklichen Einfall, sein Wohnhaus als Hotel auszugeben; er hängt ein Schild über das Hausthor mit der Aufschrift: *„At the Sword Royal“ („A L'épée Royale“).* Dadurch ist er von dieser Plage befreit; alsbald verschwinden die Besucher.

In diesem Scherz fehlt auch die obligate Heiratsgeschichte nicht. Eraste, der Sohn eines königlichen Gutspächters, liebt die Tochter Bernards, Mariane, welche gemäß väterlichem Verbote noch nicht heiraten darf. Nun wird aber unglücklicherweise oder besser glücklicherweise von dem Diener Bernards ein Hirsch getödtet, der sich aus dem königlichen Reviere verlaufen hat; dadurch ist ein Verbrechen begangen worden, auf das eine große Strafe gesetzt ist. Eraste kann diesen Zufall ausnützen und unter der Drohung, dass von seinem Vater die Anzeige erstattet werde, Bernard zwingen, ihm seine Tochter zur Frau zu geben. Dieser willigt auch ein, aber nur unter der Bedingung, dass er auch das verhängnisvolle Haus mit in Kauf nehme; er will nichts mehr wissen von dem ganzen Wirrwarr und würde sich nur glücklich preisen, wenn er auch seine Frau so los wäre wie jetzt das Haus und dessen Gäste.

Näher auf die Farce einzugehen, ist nicht nothwendig, weil sie uns nichts von Belang bietet, weder zur Charakteristik Dancourts, noch der Vanbrughs.

c. Übersetzungen und Bearbeitungen Molière'scher Stücke.

Vanbrugh hat drei Stücke Molières übersetzt: „Le Cocu Imaginaire“, „Le Dépit Amoureux“ und „M. de Pourceaugnac“.

Nur die Übersetzungen der zwei letzten Stücke sind uns erhalten, von denen die eine in der großen Ausgabe Leigh Hunts gedruckt ist, während uns die andere in einer Separat-Ausgabe mit dem Titel: „*The Cornish Squire, a Comedy, as it is acted at the Theatre Royal in Drury-Lane by his Majesty's Servants, London, 1734*“ vorlag.

1. The Mistake.

In sachlicher Beziehung hat Vanbrugh bei der Ausarbeitung dieses Stückes in Rücksicht auf das Original keine einzige Änderung vorgenommen. Wir können demnach gleich den Inhalt des englischen Lustspieles erzählen, indem wir beim ersten Vorkommen eines Personennamens die französische Entsprechung in Klammern hinzufügen.

In diesem Stück findet sich eine widerliche und unnatürliche Haupthandlung mit einer wunderschönen Nebenhandlung verbunden.

Die Haupthandlung, welche Molière nicht selbst erfunden, sondern einem italienischen Stück, betitelt „L'Interesse“, von Secchi entnommen hat, geht in letzter Linie auf das uralte und weitverbreitete Motiv der Wette zurück: Jemand wettet mit einem andern, dass seine schwangere Frau einen Knaben zur Welt bringen werde; das trifft aber nicht ein, es wird ein Mädchen geboren. Damit die Wette nicht verloren sei, wird das Mädchen einfach als Knabe ausgegeben und gekleidet: ein poetisches Kunstmittel, das in italienischen Novellen schon sehr früh zu finden und später in jede Literatur eingedrungen ist.

Molière hat an Stelle der Wette eine Erbschaft gesetzt und das einfache Motiv der Verkleidung erweitert. Er nimmt ebenfalls eine geheime Manipulation auf Verlangen der Eltern an, aber nicht wegen einer Wette, sondern deshalb, weil ein reicher Onkel nur einem männlichen Nachkommen dieser Familie sein Erbe vermacht hat. Die Sache wird aber noch weiter verwickelt, indem Molière annimmt, dass das Mädchen anfangs weggegeben und gegen ein fremdes, männliches Kind umgetauscht wird; da dieses aber bald in Abwesenheit des Adoptivvaters stirbt, so wird wieder das Mädchen in das Haus aufgenommen und jetzt erst in die Knabenkleider gesteckt. Dem zurückgekehrten

Vater wird der Tod des adoptierten Kindes verheimlicht, seine Frau stirbt, und so lebt er immer in der Meinung, noch denselben Knaben vor sich zu sehen, den er verlassen habe. Dies ist die Voraussetzung des größten Theiles des Stückes.

In diesem verkleideten Mädchen Camillo *(Ascagne)*, erwacht die Liebe in einer Weise, die sie zu folgender unsauberen Handlung treibt: Sie weiß es zu bewerkstelligen, dass sie Don Lorenzo *(Valère)*, den früheren Geliebten Leonoras *(Lucile)*, ihrer Schwester, für sich in Anspruch nimmt, ihn während der Nacht im finstern Gemache erwartet und sich nach einigen Nächten des Liebesgenusses sogar mit ihm geheim vermählt. Wie dies möglich ist, dürfen wir ebensowenig fragen wie darnach, worin das Verdienstliche einer solchen Handlungsweise besteht; sie ist nicht allein unmöglich, sondern auch im höchsten Grade unmoralisch.

Nachdem Camillo einen so routinierten Streich ausgeführt hat, weiß sie sich nicht mehr weiter zu helfen; sie klagt ihrer Freundin Isabella *(Frosine)* ihr Leid und bittet sie um Rath, was sie nun beginnen solle. Ein Zufall hilft ihr aus der Klemme. Der Vater erfährt, dass das Kind, welches er für seinen adoptierten Camillo hielt, seine eigene Tochter ist, und ferner kommt ihm von einem Diener die Nachricht zu, dass sie auf die erwähnte Weise Don Lorenzo zum Gatten gewonnen habe. Er ist nicht aufgebracht darüber, sondern höchst erfreut über diesen Coup und segnet den Bund.

Diese Handlung trägt auch den Keim und die Voraussetzung für die Nebenhandlung an sich. Leonora wird — das muss vorausgeschickt werden — außer von Don Lorenzo besonders innig von Don Carlos (Eraste) geliebt. Don Lorenzo, welcher, wenn er in Camillos Armen ruht, Leonora zu besitzen glaubt, und dem noch dazu die vermeintliche Leonora aufträgt, tagsüber sich ihr gegenüber so kühl als möglich zu verhalten, dieser Don Lorenzo reizt den eigentlichen Liebhaber Leonorens, den armen Don Carlos, begreiflicherweise durch sein siegesbewusstes Auftreten bis aufs äußerste. Die Eifersucht des letzteren erreicht aber ihren höchsten Grad, als er von Don Lorenzos Diener,

Lopez *(Mascarille)*, erfährt, wie intim sein Herr mit Leonora verkehre. Er beginnt ihr nun zu schmollen, weist deren Dienerin, die ihm einen Bestellungsbrief für den Abend bringen will, barsch zurück; auf das hin ist natürlich auch seine Geliebte beleidigt, und sie sind aufeinander „böse“ geworden.

Es ist nun sehr hübsch zu beobachten, wie die beiden Liebenden zusammenkommen, sich gegenseitig tüchtig die Meinung sagen und für immer Abschied nehmen wollen, wie sie sich schon ihre Geschenke zurückwerfen, aber doch schließlich nicht im Stande sind einer des anderen zu entbehren, und sich wieder versöhnen. Es ist das Ganze eigentlich keine Handlung, sondern nur eine Liebesschäkerei, hervorgerufen durch das kalte Benehmen Don Lorenzos, welches wieder seinen Grund in dem Irrthum hat, dass er Camillo für Leonora hielt. Von diesem Standpunkte aus betrachtet, ist daher der Titel, welchen Vanbrugh dem Stücke gegeben hat, zu verstehen: *„The Mistake“*.

Wenn Vanbrugh an dem Inhalte dieses Stückes nichts geändert hat, so hat er doch bezüglich der Sprache große und bedeutende Veränderungen vornehmen müssen. Bekanntlich ist ja das französische Stück in Versen geschrieben. Unser Dichter hat aber aus den Versen eine Prosa gemacht, die fließende, leichte Prosa der Umgangssprache. Daraus erklärt sich, das sich das englische Stück mit viel größerem Genusse lesen lässt, als das französische, in seinem geschraubten und zu hoch klingenden Stil, mögen diese Verse noch so schön und die Sprache an sich betrachtet noch so kunstvoll sein.

Scene für Scene ist wieder beibehalten, ja beinahe Gedanke für Gedanke; die Verschiedenheit liegt in der Ausdrucksweise. Man vergleiche z. B. die Scene zwischen dem Vater Leonoras, Don Alvarez, und Don Lorenzos Vater, Don Felix, mit der betreffenden Scene im Molièreschen Stück, oder die Scene, wo das einander schmollende Liebespaar auftritt, so wird man jedenfalls dem Vanbrughischen Stück den Vorzug geben.

2. Squire Trelovby, or the Cornish Squire.

Wie im vorigen Stück durch die verwegene That Camillos die alles bezwingende Macht der Liebe gezeigt

wird, allerdings auf die anstößigste Art, die man sich denken kann, wird hier im großen und ganzen dasselbe Thema behandelt, aber in anziehender Weise. Das Vorspiel deutet darauf hin mit den Worten: „*Pour vaincre toute chose Il ne faut que s'aimer bien.*"

Die Handlung nimmt bei Molière folgenden Verlauf: Der Ausgangspunkt ist die innige Liebe Erastes zu Julie, der Tochter Orontes. Der strenge Vater will eine Heirat nicht zulassen; denn er hat seinen künftigen Schwiegersohn schon selbst bestimmt, nämlich den reichen Limosiner „*M. de Pourceaugnac*". *Eraste* sinnt nun darauf, sich seines Nebenbuhlers zu entledigen. Zu diesem Zweck vereinigt er sich mit dem Neapolitaner *Sbrigani,* mit *Nérine,* der DienerinJulies, und mit *Lucette.* Diese vier und noch andere, die dazu gewonnen werden, führen nun mit dem albernen Provinzbewohner auf dem Theater gleichsam wieder ein Theater auf, indem sie ihm die tollsten Streiche spielen, die alle darauf hinzielen, ihn bei Oronte in Verruf zu bringen.

Der Hauptanführer dieses Complottes ist Sbrigani. Er erwartet Pourceaugnac bei seiner Ankunft in der Stadt, welcher von einer zahlreichen Menge verfolgt, von ihr verlacht und verspottet wird; er befreit ihn aus seiner unangenehmen Lage, indem er die Spötter zurechtweist und zerstreut. Es gesellt sich, wie zufällig, Eraste zu ihnen, der sich als sein Freund geberdet, bis Pourceaugnac es selbst glaubt. Dieser wird dann zu Ärzten gelockt, um ihn einer Behandlung unterziehen zu lassen, weil sie wissen, dass er bei ihnen längere Zeit verbleiben müsse; doch er entkommt ihnen. Es liegt hier eine um diese Zeit sehr beliebte Verspottung der Ärzte zugrunde. Sbrigani hat jetzt eine neue List bereit. Er geht, als flämischer Kaufmann gekleidet, zu Oronte und beschuldigt M. de Pourceaugnac als einen gänzlich verschuldeten Mann; er wendet sich ferner an letzteren selbst und verräth ihm, dass die Tochter Orontes eine Kokette sei. Das Zusammentreffen Orontes und Pourceaugnacs stellt sich dadurch als höchst komisch heraus: Oronte sagt, er habe nicht mehr im Sinne, einem verschuldeten Manne seine Tochter zu geben, und Pourceaugnac verzichtet, ein so leichtes Mädchen, wie Julie sei, zu heiraten. Damit ist es aber noch nicht genug. Es werden noch Nérine

und Lucette aufgeboten. Die eine ahmt die Sprache des „Languedoc“, die andere die der Picardie nach, die eine gibt vor, aus Pezenas zu kommen, die andere aus St. Quentin. Beide stellen M. de Pourceaugnac als ihren Gemahl hin, die eine wie die andere behauptet, er habe sie vor so und so vielen Jahren geheiratet; schließlich rufen sie sogar zur Bestätigung ihrer Aussagen Kinder herbei, die ihn mit Papa anrufen müssen.

Nun steht Pourceaugnac beschämt da; er weiß sich nicht zu helfen. Ihm wird nahegelegt, sich vor den Gesetzen inacht zu nehmen, welche auf Polygamie Todesstrafe setzen.

So haben die Verbündeten die Hauptsache der Komödie beendet; es handelt sich nur mehr darum, ihn aus der Stadt zu bringen. Sbrigani räth ihm, sich als Frau zu verkleiden und zu entfliehen. Er geht darauf ein, wird aber von als Häscher verkleideten Männern, die in die ganze Sache eingeweiht sind, in Haft genommen und bis an die Grenze der Stadt geführt, wo sie ihn, auf eine scheinbare Bestechung Sbriganis hin, freilassen.

Jetzt sind alle Hindernisse beseitigt; denn der Landjunker ist wieder aus der Stadt hinausexpediert worden.

Eraste führt noch den letzten Coup aus. Er bringt Julie vor ihren Vater, indem er behauptet, er habe sie soeben den Händen Pourceaugnacs entrissen, der sie entführen wollte. Der Vater, über diese Heldenthat gerührt, gibt ihm seine Tochter, welche sich so stellt, als ob sie lieber Pourceaugnac die Hand gegeben hätte.

Bis hieher hat Vanbrugh die Handlung gerade so weitergeführt, sie aber bei diesem Punkte nicht geschlossen, wie es Molière thut. Bevor wir die Weiterführung besprechen, seien die veränderten Namen der auftretenden Personen angegeben: Aus dem Limosiner M. de Pourceaugnac ist ein Landjunker aus Cornwall geworden, *Squire Trelovby;* Eraste ist hier *Lovewell,* Oronte ist *Tradewell* und Sbrigani führt den Namen *Wimble;* die übrigen Namensformen lauten in beiden Stücken ähnlich.

Vanbrugh setzt das Stück in folgender Weise fort: Man spricht im Hause Tradewells über den gelungenen Streich. Nerina wünscht Julia Glück, worauf sie erwidert

ass man ihr wahrlich nichts Besseres wünschen könne als
as, was sie soeben erreicht habe. Ihr Vater ist über diese
ede ganz erstaunt, da er nun ahnt, dass dies eine ab-
əmachte Sache war. Wimble bemerkt stolz, dass es ihm
hr unangenehm gewesen wäre, von einem Wucherer und
nem albernen „Squire“ übertrumpft worden zu sein; der
ntergangene Vater muss aber auch noch die Worte Love-
ells, an Julia gerichtet, anhören: „*I told you, madam, Love
is ingenious, and could conquer ev'ry difficulty in hope of so
arming an angel.*“ Darüber ist nun der alte Tradewell
ußerst erbittert und macht seinem Groll mit den Worten
ıft: „*A pox of your compliments! I thought still to have had
e pleasure of marrying her in spite of her teeth.*“

Der hartherzige Vater wird sich also hier seiner
iuschung bewusst, er sieht, dass er der Betrogene ist.

Ein sehr guter Einfall Vanbrughs ist es ferner, dass
den „Squire“ noch einmal auftreten lässt, und zwar in-
itten der zwei Ärzte, in deren Behandlung er gestanden,
ıd denen er entflohen ist. Sie haben gleichsam ihre Beute
ieder erhascht und geben sie erst dann los, als die fünfzig
uineas, welche für die Behandlung gefordert wurden, be-
hlt sind. Lovewell hat diese Schuld entrichtet, und der
Squire“ ist wieder frei. Der gepeinigte und bis zum Wahn-
ın gemarterte Landjunker wird wieder langsam ernüchtert,
wird ihm alles aufgeklärt, was mit ihm vorgefallen, so
ss er am Schluss sogar ganz befriedigt ist über den
ücklichen Ausgang seiner Londoner Reise: „*When I come
om the Land's End again*“, sagt er, „*for a London Wife,
ıy I succeed as I did before.*“

Der alte Tradewell erhält von Lovewell den Rath, in
ıkunft den Verstand nicht zu gering anzuschlagen, und
ıs Gold nicht zu hoch zu schätzen: „*For you see the first
frequently too hard for the last.*

However various Fortune's gifts may fall,
Tho 'gold and greatness be the gen'ral call,
Be wit my only wish, that comprehends them all.“

Was die Ausführung des Stückes anbelangt, so muss
ervorgehoben werden, dass es mehrere eingeschaltete Tänze
nd Gesänge enthält. Nach Laun (Molière-Ausgabe II 113)

waren diese „Intermèdes“ im französischen Theater die u erlässlichen Bestandtheile eines vom Hofe oder für d selben bestellten Stückes.

Das französische Stück hat gleich am Beginne zw Scenen, von denen die eine den Auftrag Erastes an auf der Bühne aufgestellten Musikanten, Sänger und Tän zur Vorführung einer Serenade, die andere Lieder enthä welche sich auf das Verhältnis Erastes zu Julie, oder, a gemein gesprochen, auf ein Liebespaar beziehen, das l den Eltern auf Widerspruch stößt.

Beide Scenen fehlen bei Vanbrugh ganz.

Am Schlusse des ersten Actes treffen wir bei Moli vier Scenen mit solchen Schaustellungen, die aber dies zur Handlung gehören.

Die Ärzte führen nämlich zur Erheiterung des „Mélancholie hypocondriaque“ erkrankten Pourceaug einen Tanz auf; es kommen noch Matassins hinzu, wel den Reigen durch kunstvolle Grotesktänze verschöne dabei halten sie statt einer Peitsche eine Klystierspritze Händen, die der Apotheker gebracht hat; schließlich sing die Ärzte einige Verse, worin sie den Limosiner aufforde er solle dieses Instrument gebrauchen. M. de Pourceaug erwidert singend, sie sollen zum Teufel gehen, und e flieht.

Bei Vanbrugh treten die Matassins nicht auf, sond außer den phantastisch gekleideten Ärzten nur der A theker; hier wollen sie gleich beginnen, dem Squire B abzuzapfen. Er lässt es aber nicht geschehen, jagt sie dav und entwischt ihnen.

Wir sehen also wieder eine Vereinfachung und ei Neigung zum Natürlicheren und Wahrscheinlicheren.

Der Schluss des zweiten Actes ist in beiden Stück gleich. Auch am Ende des dritten Actes hat Vanbrugh w Molière Tänzer und Sänger auftreten lassen; nur sind le tere im englischen Stück in die beliebte Maske ei Schäfers und einer Schäferin gekleidet, welche beide ein Wechselgesang aufführen. Volle Lebenslust spricht sich den nicht dem Französischen entnommenen Versen aus

„Let us revel in our prime!
Let us catch the bloom of time!
What is life when Love's away?

Soon as pleasure takes its leave,
Let us hasten to the grave,
Scorning age and slow decay.“

Die Sprache Vanbrughs.

Wenn am Schlusse einige Worte über die Sprache Vanbrughs im Zusammenhange angefügt werden, so geschieht dies deshalb, um besonders deutlich zu machen, dass er gerade in dieser Beziehung groß und bedeutend dasteht, ja größer denn als Lustspieldichter κατ' ἐξοχήν; seine Lustspiele entbehren nicht eines prächtigen und ungezwungenen Humors und einer leichten und eleganten Durchführung des Stoffes, doch, vom moralischen Standpunkte betrachtet, sind sie, wie wir gesehen haben, nicht unantastbar, und manchen werden sie wegen dieses Fehlers — ob mit Recht oder Unrecht möge dahin gestellt bleiben — nicht anziehen. Was aber die Sprache an sich anbelangt, so wird jeder, der heute seine Werke liest — seien es seine Briefe, seine Original-Lustspiele oder Übersetzungen — überall von dem leichten Flusse seiner Rede entzückt sein, und er wird den Bericht Cibbers in dessen „Apology“ (Seite 178) Wort für Wort wie aus seiner Seele gesprochen finden: *„Sir John Vanbrugh's Pen, is not to be little admired, for its spirit, ease and readiness, in producing plays so fast upon the neck of one another; for notwithstanding this quick dispatch there is a clear and lively simplicity in his wit, that neither wants the ornament of learning, nor has the least smell of the lamp in it. As the face of a fine woman, with only her locks loose about her, may be then in its greatest beauty, such were his productions, only adored by nature. There is something so catching to the ear, so easy to the memory, in all he writ, that it has been observed by all the actors of my time, that the style of no author whatsoever, gave their memory less trouble than that of Sir John Vanbrugh, which I myself, who have been charged with several of his strongest characters, can confirm by a pleasing experience. And indeed, his wit, and*

humour was so little laboured, that his most entertaining scenes seemed to be no more than his common conversation.“

Nach unserem Dafürhalten kann einer Sprache für Lustspiele kein besseres Zeugnis ausgestellt werden, als in diesen Worten zu lesen ist. Geist, Einfachheit und Natürlichkeit sind die darin gepriesenen Vorzüge, die in solchem Maße vorhanden sind, dass der Schauspieler, der seine Worte aufmerksam liest, nicht die geringste Schwierigkeit findet, sie sogleich festzuhalten.

Blair spricht in seinen bekannten Vorlesungen *(„Lectures on Rhetoric and Belles Lettres“, London, 1865)* folgenden Satz aus: *„In every art of composition the perfection of art is to conceal art“;* und das gilt vollkommen von der Sprache unseres Dichters. So wenig gekünstelt, so, wie jeder glauben würde, dass er sich in dem betreffenden Falle ausgedrückt hätte, in Wirklichkeit aber doch nicht im Stande wäre, zu sprechen, falls er es nicht vorher so gehört, so beschaffen, so einfach ist alles, was er geschrieben hat.

In allem, was er Schriftliches hinterlassen, finden wir eine Sprache, wohl nicht um ein Haar verschieden von der, welche er auch im Leben gebrauchte. Viele seiner Ausdrücke und Wendungen, von denen wir eine hinreichende Auswahl an verschiedenen Stellen wiederzugeben genöthigt waren, sind für seine besondere Denk- und Sprechweise geradezu charakteristisch zu nennen, und es zeigt sich in denselben so recht deutlich, dass aus dem Stile der Charakter eines Menschen hervorleuchtet.

Wir können aber auch aus seinen Werken die Sprache seiner Zeit überhaupt kennen lernen, die Sprache der sogenannten „Londoner Gesellschaft“, und nicht allein diese, sondern, was sehr interessant zu sehen ist, auch die Sprache des gemeinen Mannes und des Bauers. Denn auch den Dialect beherrschte er mit erstaunlicher Fertigkeit; die schönsten Proben davon liefert sein Fragment *„A Journey to London“*. Vanbrughs Gegner haben allerdings die dialectischen Scenen als eine Unschönheit aufgefasst und ihn deshalb angegriffen; von dem heutigen Standpunkte betrachtet aber können gerade sie zur Schönheit eines Lustspieles beitragen, wofern sie nur in meisterhafter Weise zur Darstellung gebracht werden.

Vanbrugh hat eingesehen, dass man nicht von vornherein den Dialect von der Bühne ausscheiden dürfe, dass jeder Dialect einer Sprache, wenn er nur in kunstvoller Weise gehandhabt wird, seine volle Berechtigung hat.

Wie vorzüglich Vanbrugh die feine Conversationssprache zur Anwendung brachte, dafür haben wir einen schlagenden Beweis. In Spences „Anecdotes" lesen wir auf Seite 235, wo es sich um die Abfassung eines Wörterbuches handelt: „*The list for prose authors (from whose such a dictionary should be collected) was talked over several times and quite settled. There were eighteen of them named by Mr. Pope . . . but four of that number were only named as authorities for familiar dialogue and writings of that kind. — Pope.*" In einer Anmerkung dazu werden als jene vier angeführt: *Ben Jonson, L'Estrange, Congreve* und *Vanbrugh.*

Vanbrugh hat also auch die Anerkennung Popes gefunden, eines Dichters, der unstreitig für die Beurtheilung sprachlicher Dinge als verlässlichster Richter anzusehen ist.

Diese allgemeinen Worte mögen genügen.

Fragen wir nun zum Schlusse: „Warum ist Vanbrugh durch seine Sprache bedeutend geworden?", so müssen wir antworten, dass es wieder die Natürlichkeit seines ganzen Wesens ist, die auch sie zu solcher Vollendung gebracht hat, dieselbe Natürlichkeit, die ihn zu einem hervorragenden Dichter und zu einem großen und berühmten Architekten gemacht hat.









